Cuadernos Hispanoamericanos

548

Febrero 1996



James Valender
Cartas de Salvador Novo a Lorca

Claudio Magris
Dos aproximaciones a Borges

Augusto Klappenbach
La metafísica, presunta culpable

Fernando Quiñones
37,3 con Celosa y Flor

Artículos sobre Seamus Heaney, Bécquer, Bryce Echenique, Ortega y Gasset y César Vallejo

Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 026-96-001-2

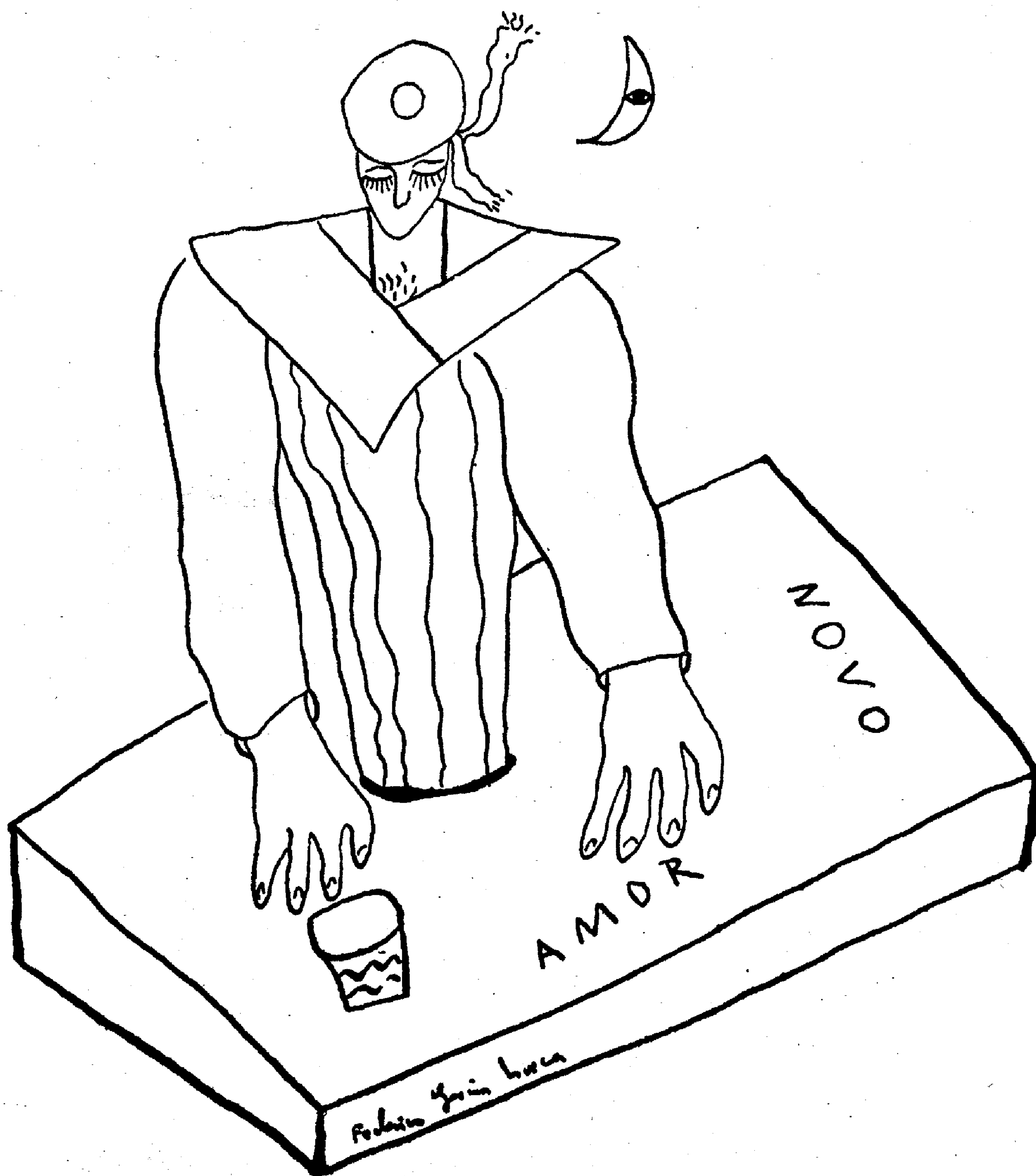
Cuadernos Hispanoamericanos
548

Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos

548

INVENCIONES Y ENSAYOS


NOVO
AMOR

Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca

Sobre su fugaz, pero feliz encuentro con García Lorca en Buenos Aires en diciembre de 1933, Salvador Novo nos dejó una interesante y divertida crónica en su libro *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)* (Espasa Calpe, Madrid, 1935), publicado apenas un año después de su regreso a México. Con evidente cariño y añoranza, al final de su vida también volvió a evocar la misma historia en el prólogo escrito para la publicación en México de algunas obras de su antiguo amigo español[1]. Si bien ambos relatos (y sobre todo el primero) nos ofrecen una imagen bastante cándida de esta amistad, tal vez nos permita ahondar un poco más en el curso seguido por esta relación, la serie de tres cartas de Novo a Lorca que a continuación se comenta, las tres, hasta ahora, rigurosamente inéditas[2].

El viaje de Novo a Sudamérica surgió a raíz de una invitación que se le extendió para que acompañara, como relator oficial, a la comitiva mexicana que asistiría en Montevideo a la VII Conferencia Internacional Americana. En *Continente vacío,* Novo se ocupa muy poco de lo ocurrido durante esa conferencia, celebrada en la primera quincena de diciembre de 1933, prefiriendo (para fortuna nuestra) relatar sus propias andanzas al margen de las reuniones oficiales. Entre estas andanzas se destaca precisamente la narración de su breve estancia en Buenos Aires, ciudad a la que se dirigió poco después de llegar a la capital uruguaya, queriendo aprovechar de esta manera algunos de los pocos días libres que tendría antes de que empezara su trabajo para «la expedición al Polo Sur» de la que formaba parte.

Cuando Novo llegó a Buenos Aires el 30 de noviembre, Lorca llevaba ya más de un mes y medio como el ídolo del público argentino. Había dado conferencias y recitales ante foros cada vez más entusiastas, mientras que su obra *Bodas de sangre,* estrenada por la compañía de Lola Membrives en

[1] *Véase Salvador Novo,* Continente vacío. (Viaje a Sudamérica), *(Espasa Calpe, Madrid, 1935), pp.188-241; y Novo, «Prólogo», en Federico García Lorca,* Libro de poemas. Poema del cante jondo. Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Odas. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Bodas de sangre. Yerma. *(1973; 12ª ed., Porrúa, México D.F., 1994), pp.vii-xix. El mismo texto sirvió como prólogo para otro volumen paralelo en que se reunieron otros textos de Lorca:* Mariana Pineda. La zapatera prodigiosa. Así que pasen cinco años. Doña Rosita la soltera. La casa de Bernarda Alba. Primeras canciones. Canciones. *Para evitar un exceso de notas de pie de página, las referencias a* Continente vacío *(que son las más) se harán en el cuerpo del texto mediante la sigla CV, seguidas por el número de la página.*

[2] *Los originales de estas cartas, todas ellas escritas a máquina, se conservan en*

julio, seguía teniendo un éxito como pocas veces se había visto en la historia del teatro del país. Y como si esto fuera poco, viendo la enorme popularidad gozada por el poeta y dramaturgo andaluz, Victoria Ocampo había sacado una nueva edición argentina del *Romancero gitano,* edición que también se vendía como pan caliente. Fue el suyo un éxito tan fulminante que, de hecho, la situación se volvió casi insoportable para el propio Lorca. «Estoy muy mal» se quejó en algún momento, al escribir a su familia en España, «porque estaba nerviosísimo de tanto beso y tanto apretón de mano. Cuando me fui al hotel no pude dormir de lo cansado que estaba. Aquí por eso tengo una sonrisa falsa porque lo que quería era que me dejaran solo y veo que es imposible»[3].

Las circunstancias, en fin, no eran muy propicias para que Novo conociera a Lorca o, al menos, para que entablara con él el tipo de amistad que quería. «Ante tamaña popularidad —apunta el mexicano— yo vacilo en mi deseo de conocerlo. Lo admiro mucho, pero no quería ser simplemente un admirador suyo más, y quizás no habrá medio de ser su amigo». [CV, 188] Al juzgar por este testimonio, la reticencia de Novo fue tan aguda que, de hecho, los dos poetas no se hubieran conocido de no haber intervenido un tercero. Novo recuerda que, al llegar a Buenos Aires, no contaba con la amistad de ningún escritor argentino. Sin embargo, sí contaba con la invitación, que Alfonso Reyes le había hecho llegar en Montevideo, a que pasara a saludar al joven poeta argentino Ricardo E. Molinari. «Alfonso Reyes —recordaría— me había traído de Buenos Aires el grato saludo de Ricardo Molinari en una linda *plaquette* y me recomendó vivamente verle allá describiéndomelo como un mexicano, moreno —morucho, de vivos ojos negros y muy aficionado a todo lo nuestro». [CV, 174] Ampliando un poco la descripción de esta figura señera de la poesía argentina, cabría agregar que acababa de pasar algún tiempo en España, donde se había hecho muy amigo de poetas como Gerardo Diego y Luis Cernuda, y donde Manuel Altolaguirre le había editado un cuaderno, *Nunca* (Ediciones Héroe, Madrid, 1933). No se sabe si había coincidido ahí con Lorca (el biógrafo de Lorca, Ian Gibson, tiende a creer que no), pero el hecho es que, cuando llega Novo a Buenos Aires, Molinari ya se ha convertido en íntimo del autor de *Bodas de sangre* y es Molinari quien, al conocer a Novo, lo lleva en seguida a que los dos se conozcan.

El encuentro ocurrió la mañana del día 1° de diciembre, que coincidió con el día del estreno en Buenos Aires de otra obra teatral de Lorca, *La zapatera prodigiosa.* Lorca los recibió en la habitación que tenía en el Castelar, un hotel muy céntrico en la elegante Avenida de Mayo. El poeta español, como de costumbre, estaba sitiado, hasta en su habitación, por toda una muchedumbre de fervientes admiradores. «Federico estaba en el

Madrid, en la Fundación Federico García Lorca. Mis gracias a Manuel Fernández-Montesinos, director de dicha Fundación, por haberme permitido la consulta de estos textos y también por haber accedido a su publicación.

[3] Apud *Ian Gibson,* Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936 *(Grijalbo, Barcelona, 1987), pp. 268-9. Esta biografía me ha sido de gran utilidad a la hora de seguir la estancia de Lorca en Buenos Aires.*

lecho», relata Novo. «Recuerdo su pijama a rayas blancas y negras, y el coro de admiradores que hojeaban los diarios para localizar las crónicas y los retratos, que seleccionaban la fotografía mejor, el ejemplar del *Romancero gitano,* que le acercaban el vaso de naranjada, que contestaban el teléfono...» [CV, 198] Pero, a pesar del gentío, poco a poco se fue estableciendo el contacto entre Lorca y el recién llegado:

> Federico entraba y salía, me miraba de reojo, contaba anécdotas, y poco a poco sentí que hablaba directamente para mí; que todos aquellos ilustres admiradores suyos le embromaban tanto como me cohibían y que yo debía aguardar hasta que se marchasen para que él y yo nos diéramos un verdadero abrazo. Por ahora, tenía que ir a ensayar *La zapatera,* que se estrenaba esa noche misma. Allí nos veríamos para conversar después de la función, si era posible, y si no, al día siguiente yo vendría por él para almorzar juntos, solos. [CV, 199].

Novo y Molinari asistieron esa noche al estreno de la obra de Lorca, que según el autor de *Continente vacío* reunió al «todo Buenos Aires» (Novo menciona haber visto a Oliverio Girondo y a Norah Lange, así como al chileno Pablo Neruda, pero seguramente muchos más ilustres estuvieron presentes). Como temían, fue tan ruidoso el éxito de la pieza que los dos amigos tuvieron que renunciar a la idea de reunirse después con el autor. Pero Lorca no faltó a su promesa. Tal vez el día después del estreno, acudió a un restaurante de la Costanera a almorzar con Novo. En el curso de la comida, parece que los dos hablaron, más que de literatura, de sus respectivas vidas: «Federico y yo, solos, como dos amigos que no se han visto en muchos años, como dos personas que van a cotejar sus biografías, preparadas en distintos extremos de la tierra para gustar cada uno de cada otra». [CV, 201] Según el relato de Novo, Lorca dominó la conversación, recordando sus experiencias en La Habana y en Nueva York, sus contactos ahí y en España con distintas gentes de México (con Emilio Amero y Antonieta Rivas Mercado, por ejemplo), y aludiendo también, en algún momento, en una especie de guiño de ojo hacia su nuevo amigo, a la fama internacional de que, según él, gozaba entonces el nombre de Novo:

> ¡Pero zi tú ere mundiá! —me decía— ¡Y yo sabía que tendría que conozerte! En España y en Nueva Yó, y en La Habana, y en toah parte me han contao anédota tuyaz y conozco tu lengua rallada pa hazé soneto! —Y luego poniéndose serio—: Pa mí, la amiztá e ya pa siempre; e cosa sagrá; paze lo que paze, ya tú y yo zeremos amigos pa toa la vía! [CV, 202].

Los dos evidentemente se congeniaron en seguida y todo parecía indicar que serían inseparables durante los demás días que durara la estancia de Novo en Buenos Aires. Si no ocurrió así, fue porque, muy poco después

de haber comido juntos, Novo de repente cayó víctima de una enfermedad que lo sumió en «un prolongado, febril sueño». [CV, 207] La fiebre duró varios días, durante los cuales fue atendido y acompañado por Nieves, la mujer de su antiguo mentor Pedro Henríquez Ureña, entonces residente en la capital argentina. Entre los amigos que lo visitaban entonces, parece que ninguno estaba más pendiente de la salud del enfermo que Lorca:

> Federico entraba y salía; más tarde me aseguró que desde un principio supo que yo no habría de morirme, y a propósito de su clarividencia gitana refirió una leyenda de «martinicos», duendes, e hizo conjuros por mi salud, que a poco lo hacen lanzar de su hotel, pues el más eficaz consistía en echar agua por la ventana, y bañó a más de un transeúnte de la Avenida de Mayo para que yo me aliviara pronto. [CV, 208].

Mientras tanto, ya se había inaugurado la VII Conferencia Internacional Americana, y desde luego sin que la delegación mexicana contara con su relator oficial. En cuanto pudo, Novo se levantó de la cama y se trasladó a Montevideo; pero se ve que no se había recuperado del todo, porque, apenas llegado a la capital uruguaya, volvió a enfermarse. El 11 de diciembre, ya más o menos repuesto de esta recaída, escribió la primera de sus tres cartas a Lorca:

[*Membrete:*]
VII Conferencia
Internacional Americana
Delegación de México

11 de diciembre [1933]

Querido Federico:
he vuelto a estar enfermo, claro, porque me han faltado tus conjuros: hazlos, por favor, a distancia. Desde la cama —sólo [*sic*]— y con fiebre y con calentura, no he podido escribirte, pero tú sabes bien que en el fondo hay una pasión loca furiosa de atar. ¿Cuándo vendrás a Montevideo, en donde ya se encuentra tu embajadora? Hoy recibí pruebas de mi poema que imprimirá Colombo en B[uenos] A[ires] y para el que Molinari te forzó a prometerme un dibujo. ¿Lo harás? Algo así como un marinero, o una verga marina, o el mar o lo que se te dé la chingada gana, pero ya, en este momento, porque ahí son lentos para trabajar, y entrégaselo a Molinari, a quien le escribo ahora para rogarle que se encargue de vigilar la edición. Ah, y mándame un romancero gitano-argentino para mi colección de incunables. Mi hotel es Gran Hotel. Ahí han estado, según confesión de mi mucama, Novelli, Anatole France... y Tina de Lorenzo.

Te abrazo

Salvador

La carta es un buen ejemplo del delicioso desparpajo que caracteriza muchas de las mejores páginas de Novo. Por otra parte, deja ver la absoluta confianza, por no decir intimidad, que entonces existía entre los dos poetas. Se trataba, evidentemente, de algo más que una simple relación de amistad, por lo menos de parte de Novo, quien se declara preso de «una pasión loca furiosa de atar»... Algunas de las personas a las que alude Novo en la carta tal vez necesiten alguna aclaración. Cabe señalar que el embajador de España en la República Argentina era Adolfo Danvila, quien había acompañado y apoyado al granadino a lo largo de su estancia en Buenos Aires. (No sé si, al aludir a «tu embajadora», Novo se refería efectivamente a la esposa del embajador o si se trataba de una pequeña broma hecha a expensas de la masculinidad del señor Danvila; curiosamente, más adelante, como se verá, Novo tendrá ocasión de referirse a «nuestra embajadora»...) En cuanto a la mucama de Novo, una inmigrante gallega que llevaba veinticinco años trabajando en el hotel en que éste estaba hospedado, resulta divertido cotejar con esta breve alusión a ella los párrafos que el mexicano le dedica en su *Continente vacío*, donde hay otras referencias a los ilustres visitantes anteriores con los que se divierte Novo en identificarse. [CV, 161–2].

Pero, desde luego, la parte importante de la carta es la que se refiere a la edición de un poema suyo. Aunque no lo identifica en la carta, se trata de las *Seamen Rhymes*, un poema bilingüe que Novo había escrito en el barco durante la travesía de Nueva York a Montevideo. Gracias a su crónica, sabemos que, tras su llegada al Río de la Plata, había visto unos poemas de Molinari editados en unas hermosas *plaquettes* por el célebre impresor argentino Francisco A. Colombo, y que había pensado en seguida en la posibilidad de sacar una edición parecida de estos nuevos versos suyos. Molinari, por lo visto, aceptó la propuesta con entusiasmo e incluso ofreció pedirle a Lorca que hiciera un dibujo para acompañar el texto. A diferencia de lo que Novo sugiere en su carta, Lorca parece haber aceptado el encargo con gusto, puesto que, en muy poco tiempo, le pasó no uno, sino cuatro dibujos a su amigo Molinari. Fue, de hecho, un momento en que Lorca estuvo muy activo en este campo de la creación artística, porque, por las mismas fechas, realizó unos hermosos dibujos para otras dos *plaquettes*, esta vez de Molinari: *Una rosa para Stefan George* y *El tabernáculo*, las dos impresas por Colombo en 1934.

En los dibujos hechos para las *Seamen Rhymes* no figura, que yo sepa, ninguna «verga», ni marina ni terrestre; en consonancia tanto con el tema del poema como con lo que Novo le había pedido en su carta. Lorca sí realizó, en cambio, una serie de variaciones sobre la figura de un marinero, motivo, por otra parte, recurrente en muchos de sus dibujos más cono-

cidos. También introdujo palabras que a la vez que confirmaban el carácter bilingüe del poema («amor, «love»), jugaban con el nombre del poeta, así como con el título de una colección suya anterior («Novo», «amor», palabras alusivas a su libro *Nuevo amor).* Pero, con todo, los dibujos tenían mucho más que ver con la angustiante visión del amor del propio Lorca que con los versos (sosegado canto al mar, los unos; irónica observación social, los otros) de las *Seamen Rhymes.* Una cabeza desdoblada en otra, una cara con huecos negros en lugar de ojos, gotas de sangre que caen de una nariz, un torso sumido en una lápida, la luna que mira con mirada impasible: si el marinero es símbolo del amor, para Lorca el amor, en estos dibujos como en casi toda su obra literaria y pictórica, se acompaña de una intuición aterradora de la inminencia de la muerte.

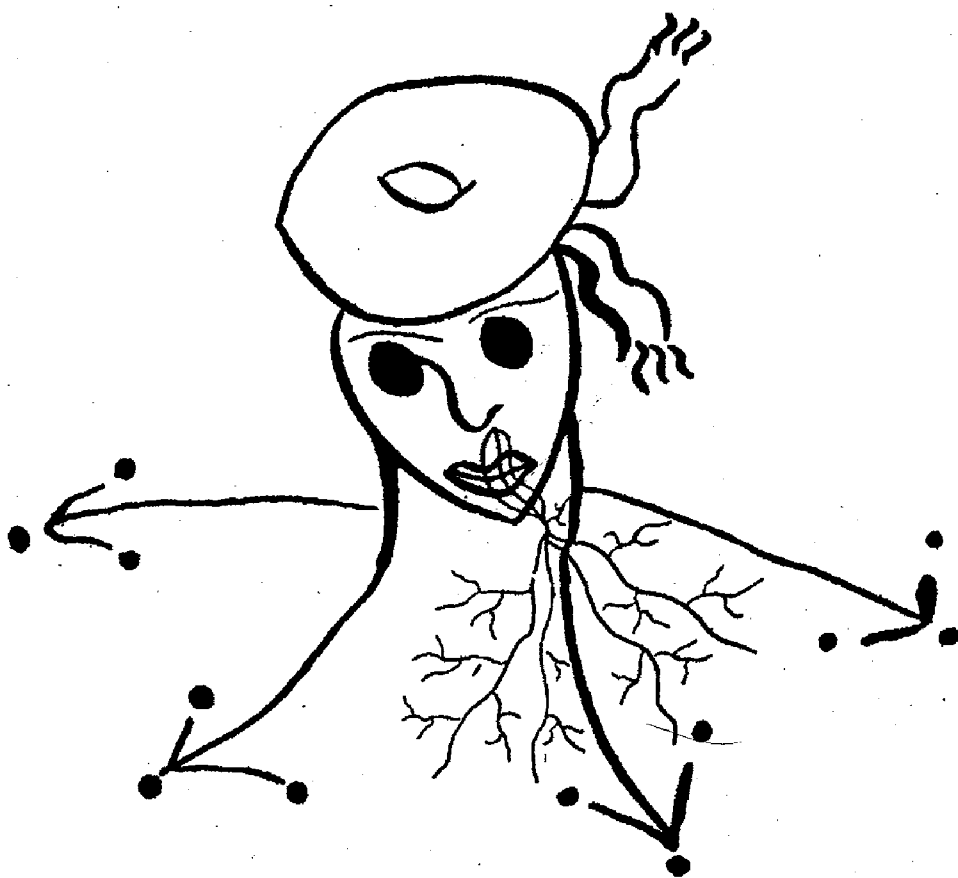
En su carta se ve que Novo esperaba que Lorca fuera a trasladarse a Montevideo en cualquier momento. El español seguramente habría anunciado su intención de hacerlo, pero dicha visita no la realizaría sino hasta el mes de enero, cuando Novo ya estaría de vuelta en México. Habría, sin embargo, un breve reencuentro, al pasar Novo por Buenos Aires, antes de iniciar el viaje de regreso a México vía Nueva York. Estos, sus últimos días porteños, los pasó en el mismo hotel que Lorca, el Castelar. Un día entero (un día inolvidable, según parece) lo pasó acompañado por Lorca; pero, por lo demás, tal y como nos lo relata en *Continente vacío,* Novo cayó víctima de una extraña pereza, tal vez expresión inconsciente de su renuencia a despedirse de una vida que ya había llegado a significar tanto para él: «Apenas si vi a Molinari para recoger con él los cien estupendos ejemplares de *Seamen Rhymes,* cuya única errata, culpa mía, fue cuidadosamente corregida en todos. Me porté como un canalla con Nieves, a quien ni siquiera llamé por teléfono; con Pedro y con el embajador [Rafael] Cabrera, a quienes tampoco visité. Ni siquiera la compañía de Federico me perteneció por entero esos días, pues tuvo que marcharse a Córdoba a dar una conferencia, y ya no pude despedirme de él. Tan sólo anduvimos juntos un día, todo el día, pero ése no permitimos que nada nos lo echara a perder.» [CV, 237].

La correspondencia se reanudó el 25 de diciembre, cuando, desde alta mar, ya rumbo a Nueva York, Novo le escribió a Lorca para enviarle algunas palabras tardías de despedida:

[*Membrete*]
Salvador Novo
Rosas Moreno 102, México

25 de diciembre de 1933

Federico queridísimo:



Dibujo de Federico
García Lorca

ya no te vi, ya no te abracé. Te dejé tu libro y me llevo tu recuerdo y te dejo mi cariño y te aguardo en México. Ayer compuse el romance de Angelillo y Adela que te envío y que te está dedicado. Haré en México una edición de sólo diez ejemplares.

Quiero que me digas a quiénes debo enviar *Seamen Rhymes:* lo envío ya a Gerardo Diego, Altolaguirre, Cernuda, Alberti y Salinas, al cuidado de nuestra embajadora. Dime a quiénes más debo hacerlo: de Buenos Aires va para Mme Danvila, Nieves y Pedro Henríquez. ¿Crees que deba enviar más? ¿verdad que no?

Cuéntame cómo acabó el enojo de la mujer con bigotes, salúdame a la Avenida de Mayo y a la dueña Dolore–dolorida [*sic*], a tu pequeña Marie Laurencin etc. Canta la Adelita a bordo del Sebastián Elcano y no olvides que has contraído el compromiso gitano de ir a México ahora que vayas a New York. La casa de mi madre es amplia y tranquila y tuya; la casa de Adela es pequeña y tormentosa y tuya: tú elegirás en cuál vivir.

Te abraza largamente

Salvador

En el último párrafo de la carta aparecen algunas alusiones muy crípticas. «La mujer con bigotes» tal vez fuera una de las personas que pretendieron «atrapar» a Lorca el último día que él y Novo quisieron estar juntos, a solas. (En *Continente vacío* Novo relata la divertida estrategia inventada por Lorca para zafarse de ellas). Al mencionar «tu pequeña Marie Laurencin», Novo obviamente no se refería a la pintora francesa del mismo nombre, pero la verdadera identidad de la persona aludida, al igual que la de «la dueña Dolorida–Dolore», seguramente sólo la sabrían las dos partes de la correspondencia, o alguien muy cercano a ellas, como Molinari. Como dato bibliográfico, cabe señalar que la carta confirma lo que Novo insinúa en *Continente vacío:* a saber, que las *Seamen Rhymes* salieron de la imprenta antes de la fecha (del 1° de enero de 1934) registrada en el colofón. También resulta interesante leer la lista de las personas a quienes Novo pensaba enviar su nueva *plaquette.* Si bien sería tentador asociar los nombres de los poetas españoles con los gustos y preferencias estéticas del propio Novo, resulta más probable que se trate simplemente de aquellos poetas con los que Molinari había hecho más amistad durante su estancia en España. En todo caso llama la atención el que Novo no mencione a ningún poeta rioplatense; tampoco menciona a Pablo Neruda, omisión significativa si se recuerda la estrecha amistad que entonces ligaba a Lorca con el poeta chileno.

Por otra parte, Novo anuncia en su carta la redacción de un nuevo poema, su «Romance de Angelillo y Adela», que, aun cuando no lo dice

Invenciones y Ensayos

abiertamente, tiene bastante que ver con su amistad con Lorca. El pretexto visible del poema fue la relación que Novo había entablado en Montevideo con Angelillo, un joven torero andaluz que, encontrándose sin dinero, decidió un día dirigirse a Novo para que éste le ayudara a comprar el pasaje a España. Angelillo sabía que Novo era mexicano y «habiendo mexicanos —le explicaba a Novo—, les gustarán los toros, y gustándoles los toros, ayudarán a un torero que está en desgracia». [CV, 230]. A Novo no le gustaban en absoluto los toros, pero, a pesar de ello, no pudo oponer resistencia ante una lógica tan impecable. «Le tendí un billete, uno de esos sucios, grandes billetes uruguayos. Le aconsejé ver a su ministro o a su embajador en Buenos Aires, que estaba entonces en Montevideo, y a quienes yo me encargaría de recomendar que lo repatriaran. No se le había ocurrido una solución semejante, ni su posibilidad. Contaba alegremente rescatar su traje de luces, ponerse al día en la pensión con el grande y sucio billete y algún día, quizá, vendría a México. No olvidaría nunca ese *favó*». [CV, 230-231].

Este muchacho, a quien Novo nunca más volvería a ver, figura como el protagonista de su «Romance de Angelillo y Adela», un poema que constituye un homenaje muy obvio (y a veces bastante ripioso, hay que decirlo) al autor del *Romancero gitano:*

> El se llamaba Angelillo
> —ella se llamaba Adela—,
> él andaluz y torero
> —ella de carne morena—,
> él escapó de su casa
> por seguir vida torera;
> mancebo que huye de España,
> mozo que a sus padres deja,
> sufre penas y trabajos
> y se halla solo en América[4].

Ahora bien, la carta a Lorca tendería a confirmar lo que Novo ya había insinuado en *Continente vacío:* a saber, que la persona disfrazada bajo el nombre de «Adela» no era sino él mismo. Las páginas en cuestión de dicho libro son aquellas en las que Novo evoca la larga conversación que había tenido con Lorca en Buenos Aires el primer día que comieron juntos. Al resumir los detalles de esta conversación, Novo subraya sobre todo el entusiasmo con que Lorca habla del famoso corrido de la revolución mexicana conocido como «Adelita»:

> Recuerdo ahora, Federico, como si te escribiera una carta que no contestarías en la prisa y el ajetreo en que vives, cómo aquella tarde tu intimidad y el fuego de tu conversación desataron la nostalgia del indiecito en evocadora elocuencia del México

[4] *Salvador Novo, «Romance de Angelillo y Adela»,* Poesía *(Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1977), p. 105.*

que presentías y que tardas tanto en certificar. Tú cantaste la Adelita, que sabías tan bien, y me dijiste que para ti esa canción simbolizaba todo el México que querías conocer, que Adelita era para ti una mujer viva, de carne y hueso, idolatrada por los sargentos, respetada hasta por el mismo coronel; fiel a su soldado, apasionada, morena y fecunda.

Al proseguir en su narración, Novo habría explicado a Lorca que la muchacha en que se inspiró el anónimo autor de este corrido habría sido nada menos que una criada de su casa cuando su familia vivía en Torreón. Sea apócrifa o no esta atribución, lo cierto es que, al contar la historia de esta muchacha, Novo se identifica apasionadamente con la figura de Adela, quedando tan pasmado al escuchar el corrido de boca de Lorca, como, según él, habría quedado pasmada la «verdadera» Adela al escucharlo de labios del compositor y cantor original. «Con aquella boca suya, plena y sensual como una fruta», escribe Novo, refiriéndose a esta Adela «suya», pero dirigiéndose todavía a Lorca, «no pensaba sino en el abrazo vagabundo de aquel con quien al fin huyó por los montes de aquella estrecha cárcel de su Laguna; no imaginó jamás esta perenne sublimación de su vida en un himno que ahora a tus ojos vuelve a prestarle un corazón y que llena el mío del violento jugo de la nostalgia». [CV, 203].

Es decir, Adela revive en Novo gracias a la acción poética de Lorca, transformación que queda fielmente reflejada en el «Romancillo», donde la utilización de esta máscara de «Adela» permite al poeta dar expresión indirecta a un tema tan tabú como lo era entonces el de la homosexualidad. Pero no sólo esto: si Novo se convierte en «Adela» ante la mirada (y la voz) del poeta granadino, ¿realmente deberíamos tomar al pie de la letra la identidad literal del otro protagonista de la relación, «Angelillo»? ¿No cabría ver en esa anécdota del torero, que supuestamente estructura el poema, un simple pretexto que permitiría a Novo expresar una pasión originada, en realidad, en otro (es decir, en Lorca)? En todo caso, la conclusión del romance expresa sentimientos demasiado vehementes para poder haberse originado en el brevísimo encuentro con el torero, tal y como Novo nos lo cuenta en *Continente vacío:*

Porque la Virgen dispuso,
que se juntaran sus penas
para que de nuevo el mundo
entre sus bocas naciera,
palabra de malagueño
—canción de mujer morena—,
torso grácil, muslos blancos
—boca de sangre sedienta.
Porque la Virgen dispuso
que sus soledades fueran

como dos trémulos ríos
perdidos entre la selva
sobre las rutas del mundo
para juntarse en la arena,
cielo de México oscuro,
tierra de Málaga en fiesta.
¡Ya nunca podrá Angelillo
salir del alma de Adela!

Sea cual fuere la relación real o deseada de Novo, tanto con Angelillo como con Lorca, lo cierto es que fue Lorca quien motivó esta identificación de Novo con la Adela del corrido, identificación que Novo quiso perpetuar al escribir su romance en homenaje a Lorca. Cabe señalar, por cierto, que en este homenaje Novo no sólo pone en juego una fusión (y confusión) de los papeles sexuales tradicionales, sino que también postula una interesante confluencia racial y cultural entre lo mexicano y lo español, mestizaje que se traduce, entre otras cosas, en el cruce establecido en el poema entre el corrido y el romance. Es decir: así como Novo se conmovió al escuchar el corrido de la «Adelita» de boca del autor del *Romancero gitano,* él a su vez quiso que éste se conmoviera (o al menos, se divirtiera) al ver esta misma «Adela» convertida en personaje de un romance gitano... escrito por un mexicano.

En enero de 1934 Novo estuvo de regreso en México, donde en seguida encargó una edición limitadísima de su «Romance», tal y como había anunciado[5]. Por su parte, tras sucesivas decisiones de prorrogar su estancia, Lorca finalmente abandonó el Río de la Plata en el mes de marzo. A diferencia de lo que anticipaba Novo, su barco, de regreso a Europa, no pasó por Nueva York; por ello, Lorca ni siquiera se habría planteado la posibilidad de interrumpir su viaje para bajar de Estados Unidos a México, tal y como Novo evidentemente quería que hiciera. Pero, según parece, Lorca sí contestó esta segunda carta de Novo. De esta misiva, por desgracia, sólo conocemos el pequeño detalle que nos comunica Novo en el prólogo escrito en 1973 para la edición de Porrúa, donde recuerda que, estando ya en México, en 1934, recibió «apenas [...] unas líneas» del poeta español, dirigidas (y aquí viene la cita de Lorca) «al indiecito que llevas debajo de la tetilla izquierda»[6]. Detalle gracioso, que ofrece una pequeña y divertida variante con respecto a una observación parecida que Lorca le habría hecho el día que comieron juntos en la Costanera bonaerense y que éste recoge nuevamente en *Continente vacío:* «Toda nuestra España —recordaría Novo, refiriéndose a la fascinante conversación de Lorca— fluía de sus labios en charla sin testigos, ávida de acercarse a nuestro México, que él miraba en el indiecito que descubría en mis ojos». [CV,

[5] *Véase Salvador Novo,* Romance de Angelillo y Adela *(Imprenta Mundial, México D.F., 1934). El colofón reza: «Se acabó de imprimir en México en la Imprenta Mundial el día 31 de enero de MCMXXXIV». En cuanto a la «Justificación» de la tirada, se señala lo siguiente: «Del Romance de Angelillo y Adela se han impreso únicamente quince ejemplares en papel Imperial, numerados del I al XV y fuera de comercio». El poema lleva una escueta dedicatoria «A Federico García Lorca», que, por cierto, no aparece en la edición de la* Poesía *de Novo publicada por el Fondo de Cultura Económica; cabe señalar que en la edición del Fondo tampoco figura la dedicatoria a Molinari que encabeza la edición* princeps *de las* Seamen Ryhmes.

[6] *Novo, «Prólogo», p . xix.*

201]. La observación hecha en la carta es la misma, pero en la nueva versión el grado de intimidad que la imagen de «la tetilla» presupone, es mucho mayor. Desde luego, el corazón «indígena» de Novo no pasaba de ser una broma compartida por los dos poetas; aunque, dicho esto, hay que recordar que las aspiraciones cosmopolitas de Novo no le impedían desarrollar a la vez un auténtico interés en la cultura indígena de su país, tal y como habría de demostrar, muchos años después, al escribir obras de teatro como *Cuauhtémoc* e *In ticitexcatl o el espejo encantado.*

Contra lo que pudo haberse pensado, la correspondencia no se terminó aquí, sino que, tras un año de silencio, se reanudó, súbita y efímeramente, en enero de 1935. Ya para entonces la carrera de ambos, pero sobre todo la de Novo, había sufrido cambios importantes, en parte debido a acontecimientos políticos ocurridos en sus respectivos países. En México, en diciembre de 1934, se había inaugurado un nuevo gobierno bajo la presidencia del general Lázaro Cárdenas, que anunciaba no sólo reformas sociales muy radicales, sino también una política cultural de orientación netamente nacionalista. No se sabe si fue por haberse mostrado escéptico ante tal concepción de la cultura[7] o simplemente por ser víctima casual de las sustituciones burocráticas que acompañan a todo cambio de gobierno en México, pero el hecho es que en seguida Novo fue cesado de su puesto en la secretaría de Educación Pública. «Personalmente no conocí a Cárdenas durante su administración», confesaría años después. «Sin embargo, conocí los efectos de su estancia en el Palacio Nacional: me zafó de la burocracia»[8]. Furioso ante semejante ultranza, Novo decidió escribirle a Lorca anunciándole su deseo de huir del país:

[*Membrete:*]
Salvador Novo
Sevilla, 3 México D.F.

3 de enero de 1935

Querido Federico:

La vida en México se ha vuelto insoportable para mí. Es indispensable e inaplazable que me marche —y tengo miedo de la dura lucha en los Estados Unidos. Mi deseo de ir a España se agrava y me obsesiona. ¿Crees tú que podría ganarme allá la vida —una mediana vida? Puedo dirigir ediciones, traducir libros, enseñar inglés —en último caso escribir en los diarios o corregir pruebas en una imprenta. No sé realmente qué puedo hacer, pero alguna aptitud tendré. No puedo vivir más en México y ningún país me atrae como ese mío.

Me dicen que podría vivir —modestamente, claro, con quinientas pesetas al mes. ¿Es esto cierto? En ese caso, puedo llevar conmigo unas cinco

[7] *Desde mucho antes de que se instaurara el gobierno de Lázaro Cárdenas, el grupo de los «Contemporáneos» al que Novo pertenecía ya había sido objeto de varios ataques por parte de fervorosos defensores de esta misma política nacionalista. Véase al respecto el ensayo de Guillermo Sheridan, «Entre la casa y la calle. La polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario», en Roberto Blancarte (comp.),* Cultura e identidad nacional *(Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1994), pp. 384-413. Cabría señalar que, aun cuando Novo personalmente compartiera el punto de vista de sus amigos, a la hora de la verdad su conducta parece haber sido muy poco solidaria con ellos. Véase, al respecto, otro trabajo del mismo Sheridan, «El malo y el desconfiado: Un encontronazo entre José Gorostiza y Salvador Novo»,* Biblioteca de México *(México D.F.), núm. 11-12 (diciembre 1992), pp.33-39.*

[8] Apud *Emmanuel Carballo,* Protagonistas de la literatura mexicana, *2ª ed., SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas, 48), p. 314.*

mil —¡está ahora tan cara con respecto a nuestra pobre moneda!— para vivir diez meses. Si al cabo de ellos no he encontrado modo de ganarme la vida, ¿qué cuesta arrebatármela? Mi madre —mi única familia— se queda en México. Tiene su madre, tiene hermanos y le dejo el auto y muebles y biblioteca que en último caso puede vender. No sabes cuánto amo a México, a este México que ha caído en las peores horribles manos. Sufro mucho, Federico.

Me dicen que en la calle de Las Infantas hay unos departamentos para solteros, pequeños. ¿Quisieras informarte de su renta, tratar uno para mí y avisarme a vuelta de correo aéreo, de estas tres consultas abstractas?

1. *¿Crees que podré ganarme allá la vida?* 2. *¿Podré vivir con 500 pesetas mensuales?* 3. *¿Cuánto renta un departamento adecuado de soltero?* Partiré en cuanto tenga tu respuesta. Te imploro que me contestes. Puedo salir enseguida.

Te abraza tu atribuladela,

Salvador

Lorca seguramente se habrá sonreído al ver a su amigo Adela convertido ahora en «atribuladela»[9]. Por lo demás, resulta difícil imaginar cómo habría reaccionado ante el plan anunciado por Novo. Con quinientas pesetas al mes, éste seguramente hubiera podido vivir modestamente en Madrid (tengo entendido que, por estas mismas fechas, Luis Cernuda vivía —austeramente, es cierto— de las doscientas pesetas que ganaba trabajando para las Misiones Pedagógicas). Es decir: los problemas prácticos del cambio propuesto por Novo se hubieran podido resolver. Y no cabe duda de que Lorca tenía afecto por Novo... Pero, pese a todo, no es imposible que el español haya vacilado ante la decisión de animar a Novo a lanzarse a esta aventura. A fin de cuentas, ¿no se trataba de una decisión bastante comprometedora, sobre todo si se toma en cuenta, por un lado, la actitud más que amistosa de «Adela» hacía él y, por otro, la importancia que ya había cobrado en la vida de Lorca su relación amorosa con su joven secretario Rafael Rodríguez Rapún? Por otra parte, ¿la propuesta de Novo realmente iba en serio o fue sólo el desahogo momentáneo de su enojo con el nuevo régimen?

Si Lorca le contestó a Novo no lo sabemos. El hecho es que Novo desistió por fin de su propósito. Siguió en México, donde, como periodista y como poeta satírico, se granjeó la reputación de ser uno de los críticos más feroces del gobierno revolucionario de Cárdenas. Tanto fue así que el lector de estas cartas se pregunta qué hubiera pasado de haberse reunido Novo con Lorca en Madrid. Después de las elecciones de noviembre de 1933, el gobierno de la República Española había tomado un giro abrupto

[9] *El hecho de que la protagonista de la última obra teatral de Lorca,* La casa de Bernarda Alba, *se llamara Adela, no creo que pase de ser una curiosa coincidencia. Sin embargo, cabe señalar que el propio Novo sí se complacía en imaginar que el autor de la obra a lo mejor había pensado en su «Adela» a la hora de escribirla. Refiriéndose a Lorca, comentó lo siguiente: «Y mientras lo recuerdo con tristeza, me hago la ilusión de que al bautizar con el nombre de Adela a la más decidida de sus protagonistas, haya recordado a la inspiradora de nuestra canción nacional, mi narración de cuyas hazañas tanto le entusiasmó en Buenos Aires.» Véase Novo,* La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho, *compilación y nota preliminar de José Emilio Pacecho (2ª ed., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 1994), p. 374.*

a la derecha, cosa que había llevado a muchos artistas e intelectuales como Lorca a asumir, a su vez, una postura política mucho más radical. Es decir, en 1935 ya existía un abismo ideológico entre los dos poetas. Para tener una idea de la magnitud de esta diferencia, basta con tener presente el trabajo de Lorca a la cabeza de la compañía teatral «La Barraca»: auspiciada por la República Española (aunque castigada por el nuevo gobierno de derechas), esta importante labor tenía su equivalente en México en proyectos de cultura popular promovidos por Cárdenas... y fustigados por Novo. Si bien es cierto que el granadino nunca permitía que sus ideas políticas interfiriesen con sus amistades personales, resulta difícil creer que las ideas de Novo, y sobre todo su pasión por airearlas de manera provocativa, no hubieran terminado por distanciar a los dos amigos.

Novo tuvo la esperanza de que se volvieran a ver en México, en el verano de 1936. Parece que Lorca tuvo la intención de visitar el país (incluso anunció haber comprado el billete para el viaje); sin embargo, en el último momento cambió de idea y se quedó en España, donde, muy poco después del levantamiento militar del mes de julio, fue fusilado por los insurrectos. Es decir, después de los breves días vividos en Buenos Aires, los dos amigos nunca más volverían a verse. Pero fue tal el impacto que el poeta español tuvo sobre Novo, que, a pesar del paso del tiempo, éste siempre se guardaría fiel a su memoria. Y de hecho, tal vez sea ésta la imagen que finalmente nos ofrece esta breve correspondencia: la de una pasión humana, más que de una relación literaria. A fin de cuentas, y a pesar del indudable interés biográfico del «Romance de Angelillo y Adela», el encuentro entre Novo y Lorca no dejó, en ninguno de los dos poetas, ninguna huella literaria importante. El encuentro personal, en cambio, dejó, en Novo si bien no tanto en Lorca (que no parece haber correspondido a los sentimientos del otro en la medida que éste seguramente hubiera querido), una huella indeleble; tan indeleble que incluso unos treinta y nueve años más tarde, al escribir el prólogo a las obras de Lorca, el mexicano se sentiría obligado a evocar una vez más a «la persona cuyo genio, gracia, voz, ha permanecido, a la vez congelada y viva, inmóvil y dinámica, en mi recuerdo»[10].

James Valender

[10] Novo, «Prólogo», p . xix. (Agradezco los valiosos comentarios que hizo Anthony Stanton sobre un primer borrador de este trabajo.)

La metafísica, presunta culpable

1.

«Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber»[1], decía Aristóteles, agregando que tal deseo no se basa en la utilidad del saber sino en el amor a los sentidos. Resulta interesante que en las primeras líneas del acta fundacional de la metafísica como ciencia, el amor aparezca junto con el conocimiento, retomando la idea del *Eros* platónico e iniciando una larga tradición que, implícita o explícitamente, recorre toda la historia del pensamiento. Hasta un autor tan poco sospechoso de vuelos líricos como Hume, declaraba que si abandonaba la filosofía se vería privado de un placer, pese a los sinsabores que le acarreaba. Quizá convenga preguntarse por la naturaleza de este placer (o de este amor), que no coincide exactamente con el que proporciona la creación artística pero con el que comparte cierto carácter inevitable, que lleva a sacrificar muchos otros placeres en su nombre. Si hemos de creer al viejo Sócrates, no estaba en su mano dejar de hablar cuando su demonio particular le obligaba a hacerlo, aun cuando las consecuencias le fueran nefastas. Y sin necesidad de ser hedonistas, podemos sospechar que en estas opciones siempre se elige el placer mayor, aun cuando sea de distinta naturaleza que aquellos que sacrificamos.

Una de las primeras obsesiones de los griegos cuando comenzaron a filosofar consistía en buscar un *orden* que la naturaleza no era capaz de ofrecerles. Cuando los físicos milesios privilegiaban un elemento como origen de todos los demás, esa elección —siempre un poco artificial o arbitraria— constituía en realidad una protesta contra el terrible desorden que implica la multiplicidad de lo real. No se puede vivir en un mundo en el cual las montañas, los pájaros, el mar, los hombres, los dioses y el viento están situados al mismo nivel, yuxtapuestos y confundidos. Es necesa-

[1] *Aristóteles,* Metafísica, *libro I.*

rio ordenar y jerarquizar esa confusión. Y cuando Tales elige el agua como *arjé* de todas las demás cosas está buscando ingenuamente algo que toda la metafísica posterior buscará a su modo: un punto de apoyo que le permita reducir esa confusa multiplicidad a un solo principio cuya función será la de comunicar su sentido a todo lo demás. Recordemos que en la mitología griega el origen del mundo se concibe como el paso del *caos* al *cosmos*, de la indiferenciada mezcla del desorden a la estructura organizada del mundo, donde cada cosa ocupa el lugar que debe en la jerarquía de lo existente. El Demiurgo de Platón es un servidor del orden, y en este sentido el primer metafísico. Y el Dios hebreo cumple la misma función al separar la luz de las tinieblas, las aguas de encima y debajo del firmamento, el día de la noche. Y vio Dios que todo eso «estaba bien», porque había preparado una casa ordenada donde pudiera habitar el hombre, un animal que aborrece la confusión y a quien se le confiará la tarea metafísica de poner nombre a las cosas.

Esta búsqueda del orden está en el origen de toda filosofía y es una de las fuentes de ese amor de que hablaba Aristóteles. Conocer significa ante todo ordenar. Cuando preguntamos ¿qué es esto? sólo queremos saber qué lugar ocupa en los anaqueles de nuestro limitado repertorio de conceptos para no tener que habérnosla con una desconcertante pluralidad de singularidades. Una vez que hemos logrado someter la multiplicidad a la unidad del concepto —darle nombre— nuestra inteligencia se tranquiliza: hemos ordenado la casa. En este sentido el lenguaje es «la casa del ser»: las palabras —los conceptos— nos salvan de la confusión aun cuando no nos permitan penetrar en la realidad misma de las cosas, un intento tan inevitable como utópico, como veremos luego. Y esta erótica del orden tiene poco que ver con la utilidad, como decía Aristóteles del conocimiento: no ordenamos la casa sólo para encontrar más fácilmente las cosas, sino para sentirnos a gusto en ella.

2.

Pero hay muchas maneras de ordenar la confusión y por eso hay muchas filosofías. Los antiguos creían ingenuamente que la misma naturaleza era capaz de proporcionarles un orden objetivo, del cual el hombre se limitaría a tomar nota. Los elementos materiales de los presocráticos, el ser de Parménides, las ideas platónicas y las formas de Aristóteles, muestran un indudable aire de familia en la medida en que todos ellos nos permiten la ilusión de habitar en un mundo dotado de racionalidad. Intento que el cristianismo lleva a su culminación cuando esas entidades

se encarnan en un Ser personal providente, capaz de dotar de sentido incluso al mal y a lo incomprensible. Más adelante, la sospecha comienza a invadirlo todo: se empieza por comprender que ese orden es el resultado de un trabajoso esfuerzo de nuestro conocimiento antes que que un gracioso regalo de la naturaleza, para terminar poniendo en duda la existencia de cualquier fundamento sobre el que edificar nuestro sistema del mundo. Nietzsche y Heidegger se ocupan, cada uno a su modo, de convencernos de que ha desaparecido todo punto de apoyo, de que detrás de las máscaras no existe ningún rostro de carne y hueso, y de que todas aquellas verdades fuertes en que confiábamos sólo eran ficciones más o menos útiles. La muerte de Dios trae consigo el fin de la metafísica, la muerte del sujeto, el fin de la historia. La moda de la deconstrucción, en ocasiones con una jerga irritante, nos convence de que no existe ninguna presencia detrás de la huella, de que el signo no goza de la garantía de ningún referente, de que hay que abandonar la búsqueda de sentido y limitarse a perseguir diferencias.

¿Significa esto que nuestra cultura ha abandonado la búsqueda del orden y que se ha resignado a vivir en un universo fragmentario, reconciliándose con ese caos que tan nerviosos ponía a nuestros antepasados? Dicho en otros términos: ¿ha terminado la época metafísica, como no pocas voces han anunciado, para dejar paso a una filosofía que, como dice Rorty, se dedique a hacer que «siga la conversación» más que encontrar la verdad objetiva?[2]. O dicho todavía de otra manera: ¿es posible una filosofía sin metafísica?

3.

El término «metafísica» ha pasado por muchas vicisitudes desde su supuesto origen en la catalogación de la obra aristotélica. No interesan ahora los diversos sentidos que ha tomado esa palabra a lo largo de la historia sino tan sólo una constante que los recorre a todos y que podría expresarse de la siguiente manera. Cualquier metafísica, por diferentes que sean sus supuestos en la forma de concebir la realidad, busca un punto de apoyo en la diversidad, un referente que le permita dotar de unidad a un mundo que se presenta como plural y fragmentario. El problema central de la metafísica podría expresarse con la vieja cuestión *de uno et multiplici:* hemos visto antes que la inteligencia no puede habérselas con la pura multiplicidad, y que sólo descansa cuando es capaz de reducirla a unidades comprensivas y mejor aún si logra encontrar un único principio alrededor del cual gire todo lo demás. En este sentido, Parménides sigue

[2] *Rorty, R.,* La filosofía y el espejo de la naturaleza, *Cátedra, Madrid, 1979, pág. 355.*

siendo el paradigma de la metafísica y el panteísmo, su supremo objetivo. Plotino considera que todos los seres son seres sólo en virtud de su unidad. La misión del Uno no consiste sólo en explicar el origen del mundo sino en dotar a todos y cada uno de los seres de un puesto en el cosmos que le asegure su función y sentido.

Cualquier orden implica un criterio, y sólo uno. Puedo ordenar los libros de mi biblioteca por tamaño, color o tema, pero en cualquier caso debo sacrificar sus diferencias, debo ejercer una cierta violencia sobre su singularidad individual para reducirla al orden elegido. Como veremos después, esta violencia es constitutiva de toda metafísica (de todo lenguaje), hasta el punto de que ha llegado a costar la vida a más de un hombre de carne y hueso. Sin llegar a tanto, cuando Platón asciende desde la pluralidad del mundo de las sombras hasta llegar a ese Bien único (que según sus palabras está más allá del ser), va dejando por el camino las singularidades individuales, sacrificadas en nombre de un Orden que este mundo cotidiano no es capaz de ofrecerle. O cuando a Spinoza no le satisface la reducción cartesiana de las tres sustancias y postula su *Deus sive natura,* todas las cosas pasan a ser modos de una única realidad, notas de una única melodía.

Toda metafísica necesita un absoluto en el sentido etimológico de la palabra, es decir, aquello que no depende de nada, que se sostiene por sí mismo, que no está sujeto a ninguna servidumbre. De otra manera es imposible ordenar el caos. Porque si el criterio elegido dependiera a su vez de otro, nos volveríamos a sumir en la confusión y el desconcierto, en aquella multiplicidad que desazonaba a los viejos griegos. Así como la matemática no pudo encontrar su camino hasta descubrir el cero, ese absoluto que por sí mismo carece de contenido pero que es capaz de constituirse en criterio de referencia para ordenar todo lo que le rodea, la metafísica necesita encontrar algo «que no sea de este mundo» (que esté más allá de lo físico) para que el mundo deje de ser una acumulación caótica de entidades diferentes[3].

Y lo mismo le sucede al lenguaje. Cuando pronunciamos la más intrascendente de nuestras frases no podemos evitar encontrarnos con la palabra *ser* agazapada detrás de cualquier afirmación. Cuando decimos que algo es, aunque se trate de una duda, una pregunta o una sugerencia, lo estamos poniendo como absoluto, estamos afirmando que ese *ser* del que hablamos resiste a toda contingencia aun cuando hablemos de cosas contingentes. Y sin embargo, como el cero de las matemáticas, ese *ser* es la pura indeterminación de que hablaba Hegel, el puro vacío, la suma abstracción carente de todo contenido, hasta el punto de que se identifica con la nada. Pero, a la vez, es lo que hace posible convertir la confusión de los datos en un mundo con sentido, organizar aquellas cosas que, a diferencia

[3] *Ver Matamoro, Blas, «La columna hueca» en* Cuadernos Hispanoamericanos, *n° 409, abril 1984.*

de él, realmente existen. Y recordemos, de paso, que ese ser de que hablamos es sólo uno, por numerosos que sean los sujetos a los que lo aplicamos. No es casual que utilicemos la misma palabra para afirmar la existencia de una idea, una montaña o un color.

Desde este punto de vista, la metafísica no hace más que llevar a su culminación lo que en cualquier lenguaje se ejercita cotidianamente. Lo único que hace el pensamiento metafísico es elegir y dar nombre a ese absoluto que afirmamos en cada frase, llenando de contenido lo que en nuestras palabras es puro vacío. Umberto Eco[4] ha relatado los heroicos esfuerzos realizados a lo largo de la historia por encontrar «una lengua perfecta», es decir, por encontrar un fundamento metafísico al lenguaje que lo convierta en reflejo de la realidad en sí misma, salvándolo de la convención y la arbitrariedad. Intentos, por supuesto, tan fallidos como inevitables.

4.

De ese absoluto a la presencia de Dios, sólo hay un paso. La metafísica, desde los primeros intentos de los físicos milesios, siempre ha sido esclava de la teología. Piénsese en la sospechosa equivalencia de las características del ser de Parménides (único, inmutable, eterno, inmóvil) con los atributos divinos. Por no mencionar el *nous* de Anaxágoras, el Bien platónico, el Primer Motor aristotélico o el Uno de Plotino. Sólo Dios es capaz de asegurar que los signos de nuestro lenguaje encuentran su fundamento en un Significado absoluto y de ese modo otorgarnos la seguridad de que no estamos viviendo en medio de una fría acumulación de entidades independientes sino que formamos parte de un sabio organismo donde cada cosa ocupa su lugar y cumple su propia función. Lenguaje y metafísica necesitan a Dios, aunque ese Dios cambie de rostro según las diversas formas de reconstruir idealmente la estructura del mundo. Dice Steiner «que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios»[5]. Y Derrida, en una bella frase: «el inteligible rostro del signo permanece vuelto hacia la palabra y el rostro de Dios»[6]. Probablemente uno de los textos más lúcidos de Nietzsche se refieren a esto: «Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática»[7]. Y tenía tanta razón que tampoco él pudo librarse de su presencia.

Los escolásticos medievales encontraron en el concepto de *analogía* la manera de convertir al mundo en un organismo coherente y sin embargo

[4] *Eco, Umberto,* La búsqueda de la lengua perfecta, *Crítica, Barcelona, 1994.*
[5] *Steiner, Georg,* Presencias reales, *Destino, Barcelona, 1991, pág. 14.*
[6] *Derrida, citado por Steiner,* ob. cit., *pág. 114.*
[7] *Nietzsche, Federico,* El crepúsculo de los ídolos, *«La razón en la Filosofía», 5.*

respetuoso de las diferencias. Cuando afirmamos que Dios y el gusano son *seres,* estamos postulando una comunidad entre el absoluto y la más mísera de las creaturas y salvando a la vez su discontinuidad. Sólo al *analogatum princeps* corresponde en verdad el predicado *ser* en sentido pleno, y eso significa que cuando decimos de cualquier cosa que *es* estamos aludiendo una y otra vez a ese absoluto presente en el más modesto de los predicados aunque no la identifiquemos con él. De ese modo, cada acto de habla, aun el más trivial, se convierte en una afirmación de la trascendencia. Pocos ejemplos muestran de modo más claro el carácter lingüístico de la metafísica, o, si se quiere, el carácter metafísico de la lengua. Un razonamiento que San Anselmo, y después Descartes, llevarán al paroxismo al afirmar que el mero concepto de Dios (la mera palabra) es una garantía de su existencia real.

5.

Preguntábamos antes si es posible una filosofía sin metafísica. Sin caer en los reduccionismos de la filosofía analítica, podemos afirmar que toda filosofía intenta convertir en lenguaje nuestra relación con el mundo, de tal modo que el lenguaje no constituye para ella sólo un instrumento de trabajo sino el material mismo que forma su sistema. La filosofía está hecha de lenguaje como la música de sonidos, y en este sentido no puede escapar a ese absoluto implícito en cada frase de que hemos hablado. La filosofía puede renunciar a todo salvo a ordenar, a jerarquizar la multiplicidad que nos rodea, a descubrir el *uno* más allá de lo múltiple. Y este *uno,* si pretende convertirse en clave de bóveda, debe invertirse de un carácter trascendente que lo sitúe *más allá de lo físico* para, desde allí, imponer su propio sello a todo lo demás.

En este sentido, Dios está presente en toda filosofía. Claro está que de muy distinta manera. La filosofía teológica ha abusado de esta presencia intentando convertirla en un ser personal, inteligente y libre, providente y capaz de intervenir en la historia, con quien podemos dialogar y que nos ofrece la salvación final. No podemos pedir tanto: el absoluto metafísico no tiene rostro, aun cuando esa necesidad de personalizar responda a una vieja y muy honda aspiración humana. Ese sentimiento de contingencia que a Sartre le producía náuseas sólo puede ser neutralizado por el convencimiento de que más allá del mundo existe un Padre que reúne en sí la bondad y el poder absolutos, que puede salvarnos de la inmanencia y que quiere hacerlo por amor. Postulando un Dios personal, el hombre se libera, al menos en parte, de la terrible tarea de dar por sí mismo un sentido al mundo, de habérselas con entidades independientes que se le resisten:

si todo lo que existe se comunica en su origen y en su fundamento, la esperanza de la salvación (la filosofía siempre ha sido salvífica) encuentra un punto de apoyo en el vacío.

Kant vio claramente dos cosas: que el fundamento metafísico es imposible de conocer y que es inevitable su persecución. Comprendió que no se puede pensar sin tender hacia lo incondicionado y también que lo incondicionado se escapará siempre de nuestros intentos de atraparlo en conceptos. Las tres grandes ideas que había descubierto Descartes —alma, mundo y Dios— no constituyen un punto de llegada (o de partida), como creía la filosofía teológica, sino un horizonte que se va retirando en la misma medida en que avanzamos hacia él. Y tan ilusoria resulta la tentación de hipostasiar este horizonte en un ser personal, como la tentativa de prescindir de él en una supuesta superación de la metafísica. Probablemente toda filosofía deba convivir con esta tensión nunca resuelta entre un absoluto inevitable y una inmanencia de la que no puede escapar Y habrá que buscar allí la razón de los fallidos intentos de la filosofía por alcanzar lo que el mismo Kant llamaba «el camino seguro de la ciencia».

De ahí que resulten patéticos los esfuerzos por construir filosofías que quieren prescindir de todo absoluto, mantenerse fieles a la inmanencia sin mirar más allá de ella. El pensamiento sin supuestos (metafísicos en último término) es tan ilusorio como la sociedad sin ideología de que tanto se ha hablado últimamente. El intento de Descartes resulta paradigmático: después de haber proclamado en todos los tonos su intención de prescindir de cualquier supuesto para atenerse sólo a aquellas verdades de cuya evidencia resulta imposible dudar, termina construyendo uno de los edificios metafísicos más claramente condicionados por el tiempo y el lugar en que le tocó vivir. El caso de Comte se acerca a la caricatura. Después de haber proclamado en todos los tonos el primado de lo positivo, el rechazo de toda explicación teológica y metafísica y de toda trascendencia, dedica los últimos años de su vida a construir su «Religión de la Humanidad» en la que el Gran Ser toma el relevo del Dios que había sido erradicado del mundo. Pero sin necesidad de llegar tan lejos, su misma absolutización del «espíritu positivo» conserva intacta la impronta metafísica contra la que luchó toda su vida: ¿por qué conferir semejante privilegio a lo fenoménico si no se lo ha investido previamente de una dignidad metafísica que lo convierte en fundamento de todo lo demás? La opción es inevitable: o aceptamos el mundo como una acumulación desordenada de impresiones yuxtapuestas o intentamos hablar de él, y en este caso la metafísica se nos cuela por cualquier ventana una vez que ha sido expulsada por la puerta.

Más complejo resulta el caso de Nietzsche. Él vio, quizá con más claridad que nadie, que ninguna filosofía se basa en un «instinto de conoci-

miento» sino en una «forma de vida», que los supuestos y los prejuicios forman parte de toda teoría, que las intenciones morales (o inmorales) de todo filósofo constituyen la verdadera raíz de donde surgen las más abstractas especulaciones. Nietzsche destruyó para siempre el mito de una metafísica inocente y aséptica, comprendió que los filósofos habían confundido eso que llamaban «la verdad» y de la que se decían servidores, con la violencia que ejercía la razón contra la vida, sometiéndola a una idea que la despoja de su poder creador. Él se dio cuenta de que la metafísica no es un dato de la realidad sino un fruto del lenguaje, que encuentra en la palabra «Dios» su suprema invención. Así es como los filósofos «ponen al comienzo, como comienzo, lo que viene al final —¡por desgracia!, ¡pues no debería siquiera venir!»[8].

Pero Nietzsche estaba condenado a luchar contra su enemigo con sus mismas armas. También él tuvo que que someterse al lenguaje, tuvo que creer en esa gramática que no le permitía desembarazarse de Dios. Cuando Heidegger llama a Nietzsche «el último metafísico» comete seguramente una injusticia: Nietzsche no es metafísico porque su «voluntad de poder» se identifique con una «voluntad de dominio» sobre el ente. Es metafísico en un sentido más radical y más inevitable. Cuando toma postura exaltando los «instintos ascendentes» sobre los «descendentes», cuando contrapone «la moral de los señores» a «la moral de los esclavos», cuando antepone a la palabra «hombre» el «súper» que anuncia la humanidad futura, cuando prefiere el «nihilismo activo» al «nihilismo pasivo», está eligiendo un absoluto a partir del cual ordena y jerarquiza la confusión de lo que él llama «la vida». Lo mismo que habían hecho sus enemigos, desde Sócrates a Kant, aunque con muy distintos resultados. Porque la vida todo lo incluye: también la cobardía, la pasividad, la hipocresía y el resentimiento. Cuando Nietzsche dice (con razón) que todas las grandes filosofías son las «memorias» de sus autores, y que las afirmaciones metafísicas más trascendentes de tal o cual filósofo se explican a partir de la moral a la cual quieren conducirnos, está hablando también de sí mismo.

Y cuando Heidegger intenta destruir de una vez por todas la historia de la metafísica occidental para dejar paso al ser que el ente ha ocultado, se ve abocado a una coyuntura semejante. «Existir significa: estar sosteniéndose dentro de la nada»[9]. Otra vez el cero de la matemática: aunque Heidegger pretenda convertir el fundamento *(Grund)* en abismo *(AbGrund)* y «dejar ser al ser», esta revelación no se produce por sí misma. También la revelación del ser constituye «las memorias» de quien lo escucha, también la «serenidad» heideggeriana constituye una toma de postura que oye lo que está dispuesto a oír, y si el hombre es el «pastor del ser» se cuida muy bien de seleccionar y ordenar a sus ovejas. Dicho de otro modo: la pura

[8] *Ibid.*, 4.
[9] *Ver Martín Heidegger,* Carta sobre el humanismo *y* ¿Qué es metafísica?

presencia del ser, su revelación como gracia y como destino y esa supuesta actitud de acogimiento sin violencias ni imposiciones por parte del hombre, ocultan en Heidegger un contenido que se convierte en instrumento de dominio, en criterio de selección para jerarquizar la realidad en función de una previa toma de postura ante ella. Porque el *ser* es siempre un *ser interpretado,* y esa interpretación nunca es inocente. Lleva consigo todos los supuestos y prejuicios de que hablaba Nietzsche; también él ejercita su violencia sobre los entes para adecuarlos a un orden que no procede de una revelación gratuita sino de una metafísica que se oculta tras esa mística actitud de acogida y hospitalidad.

6.

La tesis que intentamos defender en esta última parte se puede resumir así. La metafísica es inevitable en la medida en que se pretende hacer filosofía. Lo absoluto estará presente bajo uno u otro nombre, oculto tras los intentos más radicales de negarlo. El verdadero problema radica en el lugar en que se coloque este absoluto: de ello depende que la metafísica se convierta en un discurso de legitimación con consecuencias funestas para los hombres de carne y hueso o que contribuya al intento de «vivir bien» que pretendía Aristóteles.

Kant demostró suficientemente la imposibilidad de construir una metafísica como ciencia especulativa. Pero no llegó a desarrollar el peligro que conlleva una metafísica así entendida. Porque si es verdad que el absoluto metafísico constituye el punto de vista privilegiado desde el cual se ordena y jerarquiza el mundo, los ciudadanos de a pie se verán sometidos a un poder ajeno a su existencia concreta que los trasciende y que los juzga. Cualquier absoluto situado más allá de cada uno de los seres humanos se convierte en una amenaza para su autonomía, en el reflejo ideal de poderes mucho menos ideales que anulan su alteridad y los convierten en piezas de un único organismo. Enmanuel Levinas[10] ha mostrado la violencia que subyace en la metafísica occidental: su empeño en reducir «lo otro» a «lo mismo» pone en peligro la alteridad concreta de cada uno de los hombres. «Lo otro» queda neutralizado en la medida en que se convierte en tema, en que debe someterse a las exigencias del concepto, objetivarse en lenguaje. Como decíamos antes, esta violencia es constitutiva de todo lenguaje y no hay que lamentarla. Lo que sucede es que la actitud metafísica sacraliza esa reducción a «lo mismo», sacrificando a ella toda diferencia. La metafísica asume así un papel imperial, aunque por razones muy distintas a las que motivaban la protesta de Heidegger.

[10] *Ver Levinas,* Totalidad e infinito, *Sígueme, Salamanca, 1977.*

Y quien crea que este imperialismo metafísico se reduce al manejo de las ideas, tiene en la historia abundantes ejemplos que muestran su incidencia en la vida de los hombres. A más de uno le ha costado la vida su negativa a someterse a los fundamentos de turno. Las grandes hipóstasis en cuyo nombre se ha sacrificado toda diferencia son herederas de la metafísica especulativa, de la idea que asume un papel imperial bajo nombres muy diversos, como Dios, la Razón, el Progreso, la Raza, la Nación, la Ciencia. Todas esas mayúsculas de entidades hipostasiadas y sacralizadas, resultan así terriblemente peligrosas para la integridad física de quienes deben vivir a su sombra. Porque, como decían los antiguos, el Ser y el Bien se identifican, y es el fundamento metafísico quien representa el paradigma del valor, de tal modo que los hombres de carne y hueso sólo serán valiosos en la medida en que se identifiquen con la fuente de todo bien. Y en caso contrario, ya sabemos lo que sucede.

Nietzsche se preguntaba de dónde venía lo que él llamaba «egipticismo»[11], esa manía filosófica de desvalorizar todo lo concreto, lo histórico, lo corporal para privilegiar lo abstracto, lo intemporal, lo «espiritual» en el peor sentido de la palabra. Tenía razón: la historia de la filosofía muestra los denodados esfuerzos del pensamiento por privar de realidad a lo que tenemos delante de nuestras narices (irónicamente Nietzsche reivindicaba la importancia de esa nariz tan poco valorada por los filósofos) y concedérsela en cambio de buen grado a entidades más o menos evanescentes, como las Ideas, las Formas o el Espíritu Absoluto. Lo mismo ha sucedido con el tiempo: todo lo que deviene (es decir, todo lo que existe) resulta sospechoso de ser una mera apariencia, y sólo lo inmutable (es decir, lo que no existe) goza de presunción de realidad.

Quizás haya que buscar en el famoso texto de la *Fenomenología del Espíritu*[12] en el que Hegel describe la dialéctica del Señor y el Siervo una de las claves de este egipticismo. Mientras el Siervo se relaciona directamente con la naturaleza por su trabajo, el Señor «se relaciona con la cosa de modo mediato, por medio del Siervo». Y esto establece una distancia entre el Señor y la naturaleza concreta, histórica y material, que no puede menos que trasladarse a su visión del mundo. Si recordamos que es el Señor quien escribe la historia (y la Filosofía), no puede sorprendernos que el concepto de humanidad quede impregnado de esa abstracción que constituye la esencia de todo dominio. Y nos hemos encontrado así otra vez con el poder, agazapado detrás de la más inocente de las metafísicas. El Señor debe legitimar su papel, y para ello debe apropiarse del concepto de «alma», otorgándole una realidad y un valor más alto que el que posee el «cuerpo» de su Siervo. El Señor hace suyo el concepto de «hombre», que en adelante llevará la marca de la abstracción inherente a su propio

[11] *Nietzsche,* ob. cit., *1.*
[12] *Hegel,* Fenomenología del Espíritu, *B, IV, a. «Señor y Siervo».*

papel en la historia: quedará privado de materia y de tiempo, las dos notas esenciales de la transformación concreta del mundo. La historia de la metafísica occidental no hace más que elevar esta división del trabajo a categorías ontológicas[13].

7.

¿Queda otro camino para la metafísica? Kant lo vio claramente, aunque su discurso haya quedado oculto detrás de un lenguaje racionalista y más de una concesión a un rigorismo inaceptable. La metafísica debe renunciar a sus intentos de fundar nuestra comprensión del mundo: todo fundamentalismo metafísico acaba convirtiéndose en fundamentalismo a secas. Sólo hay un lugar en el cual el absoluto abandona su pretensión de dominio, su papel imperial y totalitario, y es el ámbito de la ética. Lo único que puede ser considerado como absoluto renunciando a esa violencia metafísica de que hemos hablado es el ser humano de carne y hueso. En palabras de Kant: «obra de manera que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como fin y no sólo como medio»[14]. Todo es relativo menos el hombre: todos los fines de las acciones humanas deben subordinarse a otros fines hasta que nos topamos con ese «fin independiente» que vale por sí mismo, que no depende de ningún fundamento abstracto y que sólo debe respeto a los otros hombres, tan absolutos como él.

La metafísica se convierte así en ética. Las relaciones humanas (el «lugar» de toda moral) no deben subordinarse a ninguna legislación que pretenda asumir un papel imperial sobre ellas, ningún fundamento debe prevalecer sobre el más insignificante de los seres humanos. Las grandes hipóstasis hijas de las diversas metafísicas que en el mundo han sido (Dios, la Razón, el Progreso, la Ciencia, la Raza, la Nación, el Estado y, más recientemente, el Mercado) deben ceder sus pretensiones e inclinarse ante cada uno de los individuos de a pie que pueblan la tierra. Los hombres no están en función de nada, no reciben su dignidad por participación de ninguna idea abstracta sino que la tienen por el mero hecho de existir, independientemente de sus cualidades evaluables en términos empíricos.

Nada de esto puede *demostrarse,* por supuesto. Porque también la renuncia a tal demostración forma parte de la renuncia al papel imperial de la metafísica, ya que demostrar la experiencia moral implicaría volver a ponerla en función de una instancia abstracta más fundamental que ella. Y no la hay. Kant hablaba del «hecho de la razón»[15] como el punto de partida de toda moral: como todo hecho, esta experiencia se impone como un punto de partida y no como la consecuencia de un razonamiento.

[13] *Podría objetarse que el panteísmo de Spinoza, pese a su carácter eminentemente metafísico, no implica consecuencias opresivas como las que hemos descrito, sino más bien una actitud abierta, democrática y tolerante. Quizás haya que buscar la explicación en las peculiaridades del panteísmo spinoziano. Si Dios y la naturaleza se identifican, el absoluto es el todo y por lo tanto ninguna abstracción hipostasiada se arroga el privilegio de postularse como criterio jerárquico al cual deba subordinarse todo lo demás. Afirmar que lo absoluto es el todo es lo más parecido a negar la primacía de cualquier absoluto, despejando el camino para que la razón humana pueda ejercitarse libremente.*

[14] *Kant,* Fundamentación de la metafísica de las costumbres, *cap. II.*

[15] *Kant,* Crítica de la razón práctica, *I parte, lib. 1, párrafo 7.*

Sucede algo similar (sólo similar) con la experiencia estética: puede especularse todo lo que se quiera acerca del arte y la belleza, pero cualquier teoría descansa en la experiencia de lo bello, irreductible a cualquier teoría e indemostrable para quien no la perciba. No se trata de que la persona reciba su valor de alguna instancia superior a ella: la conversión de la metafísica en ética implica abandonar la búsqueda de cualquier justificación teórica de la experiencia moral, cualquier punto de apoyo que pretenda arrogarse el papel de prestar su propia dignidad al ciudadano de a pie.

Esto no es irracionalismo sino todo lo contrario. Se trata de recoger esa vieja aspiración metafísica de poner orden en el mundo pero evitando que ese orden lo paguen los hombres de carne y hueso, sometidos a un poder anónimo que se esconde tras hipóstasis escritas con mayúsculas. Y con la ventaja de que la razón, en este caso, guarda una fidelidad a los *hechos* que los vuelos especulativos de la razón metafísica habían olvidado. Porque entre los hechos que forman eso que llamamos *mundo* hay sólo uno que se presenta con pretensión de absoluto a la experiencia (a la experiencia moral, por supuesto). Y es lo que Levinas llamaba «resistencia ética»: los hombres son «fines en sí» no por participar de alguna misteriosa esencia metafísica sino porque en sus relaciones se resisten de hecho a la mera instrumentación y *es precisamente esa resistencia la que los constituye como hombres.* El mismo Nietszche decía (desde una óptica muy diversa a la que estamos exponiendo) que incluso en la voluntad del que sirve había encontrado voluntad de ser señor, y este «deseo de reconocimiento» es lo que diferencia a las relaciones humanas de las relaciones con las cosas y a la historia humana de la mera historia natural. Este «hecho de la razón», tan inmediato y cotidiano, se constituye así (o debe constituirse) en ese último criterio de orden que la metafísica ha buscado fuera del mundo[16].

Nada de esto es nuevo, por supuesto. Lo mejor del pensamiento ilustrado (Rousseau y Kant, por ejemplo) habían advertido hace mucho tiempo acerca del peligro de someter a los hombres a instancias ajenas a su existencia concreta y no es su culpa si la retórica actual de los derechos humanos ha caído en una abstracción compatible hasta con el hambre y la guerra. Es de esperar que «la muerte de la metafísica» que anuncia esta confusa posmodemidad que estamos viviendo, no implique solamente la sustitución de unos fundamentos por otros sino que abra el camino a una ética concreta que no necesite legitimarse en instancias ajenas a la vida cotidiana de los hombres corrientes.

Augusto Klappenbach

[16] *Esta primacía de la ética implica una concepción determinada de la experiencia moral, que he tratado de desarrollar en otros artículos. Véase, por ejemplo, «Ética y diferencia», en* Isegoría *(Instituto de Filosofía del CSIC), N° 3, abril 1991, pág. 186-195; «Igualdad y diferencia en la filosofía moral de Kant», en* Claves de Razón Práctica, *N° 46, octubre 1994; «Egoísmo y altruismo», en* Claves de Razón Práctica, *N°52, mayo 1995.*

La cocina de Ortega

Ortega mantuvo su promesa histérica de un libro, comprensivo, un sistema o tratado de la razón vital. Mantuvo la promesa porque nunca la cumplió. Creo que no valen motivos biográficos (falta de tiempo o de salud) para explicar esta falta, porque no hay tal falta. El pensamiento de Ortega no es sistemático, aunque él emplee con relativa felicidad este adjetivo cuando explica que todo pensar implica una teoría del pensar. El pensamiento de Ortega es sostenido pero fragmentario. De algún modo, toda su vida escribió un descoyuntado sistema de la razón vital, sin acabar de escribirlo, porque razón y vida tienen un punto de encuentro momentáneo y repetitivo: la historia. Es la historia la que impide que cualquier libro tenga final. O, por mejor decir: que los finales de los libros sean otra cosa que interrupciones, recortes de fragmentos más o menos largos.

Las fichas que ahora exhuma José Luis Molinuevo (José Ortega y Gasset: *Notas de trabajo. Epílogo*, Alianza, Madrid, 1995) nos permiten entrar en la cocina de Ortega (Ortega el suegro, no la eximia cocinera que es su nuera) y acercarnos a su método de trabajo, a su labor de aproximación al concepto. Son fichas redactadas entre 1940 y 1946, en su mayor parte, con textos anteriores y posteriores, de datación muy difícil. Se sitúan, pues, en la última etapa de la producción orteguiana: insistencia de temas y estado de la cuestión. Tienen la intimidad de lo que se calla y se escribe y, en ese sentido, prescinden de los gestos seductores y, a veces, obviables, de lo escrito para ser leído en voz alta o publicado y repetido con admiración igualmente sonora.

La cocina y la filosofía, todo tipo de literatura y el arte en general, tienen en común la distancia que va del horno al comedor. Manchones, restos y basuras quedan ocultos a la vista de los invitados. También coinciden en que se basan en recetas y acaban en improvisaciones. No pensarás

dos veces la misma idea, no freirás dos veces la misma tortilla. Y así ocurre con estos apuntes orteguianos, donde volvemos a encontrarnos con las viejas y excelentes obsesiones del pensador, con algunas de sus dichosas fórmulas de gran escritor, de gran cocinero de la lengua, con su gusto por no confiar en asuntos resueltos desde hace siglos. Para el filósofo, la filosofía es siempre una asignatura pendiente, un plato con un inhallable punto de cocción exacto y aceptado por todos los comensales.

I

Ortega se pasó la vida filosofando y preguntándose qué es la filosofía. A cada nuevo aporte, la pregunta cambiaba de matiz, porque no podía preguntarse por lo que era la filosofía ayer, sino que cabía la repregunta, hoy. A lo largo de estas fichas hay numerosas aproximaciones a ese inasible pero necesario ser de la filosofía que parece estar encerrado y quererse escapar de la palabra *filosofía.* Propongo el siguiente circuito:

La filosofía como utopía: a partir de Parménides, la filosofía parte el mundo en dos, valga la redundancia: el mundo tal como lo perciben los sentidos, es cierto pero inválido: pretende ser y resulta impensable. Cuando percibimos, inteligimos algo no percibido (el «otro» mundo). Si ruge el león, el rugido percibido nos remite al león oculto. La inteligencia exige ocuparse de lo no sensible. Y allí aparece la partición. El mundo recibe un soporte imaginario, ofrecido por el lenguaje y construido por la filosofía. El ente, realidad impersonal, se propone como algo pensable: el pensamiento se piensa, se torna puro. Hay un ser que se piensa a sí mismo en el hombre y éste se convierte en el lugar del autoconocimiento del ser.

Este «otro» mundo carece de referencias tangibles. Por ello, se escapa y el filósofo, sublime escapista, sale en su persecución. La cacería va de un más allá a un límite y al más allá del límite y etcétera. La condición de esta inacabable fuga es no tocar la ultimidad, descubrir la verdad de la historia, que la inmoviliza y ocluye el movimiento del pensar.

En este orden, el lenguaje filosófico se parece al amoroso. No pueden acabar de decir todo lo que quieren decir porque carecen de referentes inmediatos, de cosas cotidianas que llevarse a la boca (y, entonces, nombrarlas fácilmente). No tienen hacia dónde señalar, salvo ese futuro definitivo y utópico, un *ultra* sin *más-allá.* Como la utopía, el mundo de la filosofía es el mundo de lo notable, lo excepcional, lo monstruoso. Lo acostumbrado y ordinario es lo que solemos llamar *mundo,* un sistema de objetos que responde a nuestras expectativas. Por contra, el mundo de la filosofía es no mundano, extramundano o trasmundano. Lo pueblan cosas inhabituales a

las que nunca nos habituaremos. El hábito (certeza de estar viendo algo repetido y repetible) compensa la angustia (sentimiento del acto único que es cada acto de la vida, acto que ocurre por primera y única vez). El hombre, animal angustioso, filosofa porque no es de este mundo de todos los días, sino de un mundo imaginado que desea habitar. Este mundo le es extraño y siniestro, en tanto filósofo: está desconforme con su *patencia* (su ineluctable estar-ahí) y quiere trascenderlo. El hombre no se contenta con lo que tiene y busca lo que hay: lo disponible para todos, para la universalidad de los hombres. Ortega intenta formular este exceso del deseo sobre la realidad, citándolos en la historia: «Hay que dominar intelectualmente lo único que tenemos —la vida— y para ello-la historia, que es su forma de ser...».

Este dominio tiene límites y, más allá de ellos, está la realidad fundamental que la historia oculta y señala (no la naturaleza, una mera idea, sino la historia, compacta de realidad). Aquí Ortega se encara con un callejón sin salida, en su obsesión por llegar a lo primordial o a la definitiva ultimidad. En efecto, una realidad desnuda de historia, carece de lenguaje. ¿Cómo formularla, entonces? ¿Limitarse a mentarla, como el afuera de la filosofía, que no puede abordar lo fundamental? Este más-allá sin más-allá es la experiencia angustiosa por excelencia: el *ultraser,* el lugar donde el ser se duplica y se potencia, generando lo que Platón llama idea, el ser que siempre va más-allá de sí, el *ontos on.* De nuevo, lo inalcanzable, la utopía.

El hombre *existe* en el mundo, históricamente, pero *es* en la utopía. En lo que denominamos mundo («conjunto de nuestras ocupaciones efectivas y posibles») se instala el hombre para tomar consciencia de sus imposibilidades y de sus omnipotencias utópicas. Es un personaje de lejanías y de horizontes utópicos, que siempre está volviendo desde lejos para estar cerca de sí mismo y reunirse consigo mismo en el Paraíso de la identidad. Pero siempre igualmente apartado de esa utopía del ser, de esa afirmación imposible de concretar en la historia: *Yo soy.*

La filosofía como utopía es saber absoluto e instantáneo: una sola luz permite ver totalmente el único Universo. Pero, históricamente, la filosofía se hace con lenguaje, con algo discursivo y sucesivo que, además, requiere interpretación, es decir, inadecuación sucesiva a la cosa.

La filosofía, ciencia triste y alegre: La filosofía es un destino que cae sobre ciertos hombres y que, a su vez, los hace caer en la duda. Su vida es un intento por salir de dudas. Se parece a la poesía, que también parte de una teoría, en el sentido de experiencia deleitosa de la vista. La diferencia es que el filósofo se hace responsable de su visión y, como un director de teatro, ocupa la suprema jerarquía en la organización de lo fantástico.

El peligro del filósofo es hacer de su tarea un menester, triste como cualquier ocupación menestral. Ortega reprocha, en general, a los filóso-

fos, que no expliquen el por qué de su filosofía. No de la filosofía, sino de la preocupación y el oficio personales de cada cual. Al hacer cuestión del Universo, se tornan extramundanos, porque para considerar el Universo como un objeto, hay que ponerse fuera de él. Se instalan en la zona metafísica, pero ¿qué los ha impulsado a tal viaje? Nos faltan biografías o confesiones filosóficas de los filósofos. En cambio, nos sobran historias de la filosofía, que merodean su objeto. En efecto ¿qué es eso que se sostiene a través de la historia como una constante, la filosofía, si su tarea es anhelar lo transhistórico, lo que no pasa ni discurre? Una respuesta posible es que cabe hacer la historia de una actividad utópica, porque la utopía es, precisamente, el correlato de la historia. En este doble juego simultáneo —perseguir a través de la historia la utopía— se va fijando la identidad de la filosofía como la historia de sus persecuciones.

Si filosofía es amor a la sapiencia, a la sabiduría, es porque ésta antecede a aquélla, y este antes/después es ya un componente histórico. Amor hacia algo preexistente, preconstituido, saber basado en el gusto, en el sabor, en las distinciones (tan culinarias, de nuevo) acerca de los diversos elementos sápidos. Desde la docta ignorancia («sé que ignoro») hasta el ideal del saber absoluto, hay la episteme (saber riguroso que elimina la duda) y la autocrítica, la autoconsciencia: busca de lo determinado, lo preciso y, del lado subjetivo, de la responsabilidad y la lucidez.

El problema que anota Ortega al pie es el que surge de preguntarse si estas opciones se pueden sumar, eclécticamente, o si dan lugar a una quinta columna sintética. La respuesta es trabajar en un discurso del método, examinar el recorrido, confiando en que la historia tiene algo que decirnos, al menos algo que narrarnos. Pero sin perder de vista que filosofía no es amor al saber, sino a la experiencia del saber. El saber se codicia, se desea, se desprecia, pero no se ama.

La filosofía como totalidad: De nuevo, desde Parménides, la filosofía tiene un carácter de *alétheia,* de ruptura o levantamiento de un velo: en sentido radical, de re-velación. Esta puesta al descubierto de lo oculto permite distinguir lo verdadero de lo falso por un juego de «mejoría óptica». Pero, más en la base de esta decisión de saber, está la filosofía como fatalidad, como *ananké,* su faz trágica. El hombre no puede resistirse a la distinción verdad/error, que le es impuesta por el hado. La puede convertir en tarea y traducirla en destino, que es la versión moderna de lo fatal clásico. La *ananké* era repetitiva como el mito; el destino tiene historia.

La filosofía parte del todo (como parte del todo que se reconoce como tal) y va hacia el todo. Es saber total y unitario. Pero su camino es paradójico: hacer luz en la tiniebla de la *doxa,* del saber acrítico y aceptado. Por eso, tampoco le conviene la noción tópica de totalidad y se pregunta

por ella: ¿unidad, sistema, correspondencia, devenir? En cualquier caso, la totalidad filosófica no es un dato ni un supuesto: es algo por adquirir, un proceso, compuesto de un trabajo histórico y una meta utópica. Esta dualidad puede explicar el quehacer orteguiano como unitario y fragmentario, todo por junto. La totalidad es una utopía lógica: aquello que reúne todas las pertinencias, *lo que se pertenece.*

El culmen del saber total es el Saber de los saberes, que la filosofía actual concreta en una epistemología de las ciencias particulares y en una teoría del objeto que es metafísica de lo real. Pero este saber puro, que se sabe sin aceptarse como consabido, resulta lo opuesto a la pretensión positivista de una Ciencia de las ciencias, ya que las ciencias no pueden fundarse a sí mismas y, desde el punto de vista epistemológico, no son autónomas, sino que requieren del magisterio en la filosofía.

La filosofía como ética: El saber se torna filosófico cuando rescata su inutilidad, o sea cuando adquiere el carácter de objeto no sometido a usos instrumentales. Saber por saber y no saber para otra cosa. En este sentido, la filosofía es también un evento inaugural. Desde ahora todo cambia para el conocimiento si se comete la extravagancia de tomar los conceptos como cosas. Mientras todos admiten el saber como sucesión, la filosofía se pregunta siempre por lo primero (no lo primordial ni original, sino el escalón primario del saber, que inicia una serie histórica). De algún modo, filosofar es *despensar lo pensado,* en ese lugar donde la unidad se escinde por primera vez y se desvía del origen, de lo generado. La filosofía, por seguir el étimo, es siempre *degeneración,* apartamiento del origen, rechazo de la vida como unidad ciega e impuesta, conversión de la vida en objeto. Intuición que se despliega en discurso, la filosofía supone siempre un otro al cual se dirige, alquien que atiende, escucha y demanda un discurso. La filosofía es, entonces, coloquial, dialéctica y, por exagerar los términos, social, ya que supone una asociación para el saber común.

En esta inflexión social, la filosofía se muestra como una ética. Su modelo parece haber sido la política, el gobierno de la ciudad. Los Siete Sabios de Grecia eran gestores municipales. *Cosmos* significó, en tiempo, el buen orden ciudadano, el desciframiento de ese orden fatal que eterniza y asegura las cosas por medio de leyes, ritmos y formas. Pensarlo significa que no soy yo ni eres tú quien piensa, sino un logos impersonal, universal y público. La filosofía alcanza al carácter de un plan de vida que considera al mundo como un sistema de intereses, algo que me interesa y que interesa a otros. Una ética social. Con ello, la filosofía, que había partido de la reflexión fatal pero extravagante del especialista en el Universo, desemboca de nuevo en esa tarea comunitaria que es la historia.

II

La historia es la categoría «fuerte» del pensamiento orteguiano. Le vale para pensar la filosofía como *work in progress,* al hombre como ser diferido en el tiempo, y al ser como ser histórico que pone límites y permite conformar una metafísica.

Es difícil definir una cosa que se mueve, pues hay que mantener la definición en movimiento y así los límites tiemblan, cuando no se agitan, convulsos. La historia es algo que varía coincidiendo consigo misma: un ente sin esencia, un devenir. El cambio que persiste y tiene dificultades para ser del todo, quizá por un fallo de origen que intenta compensarse con la plenitud utópica del fin. Igualmente, el hombre, que se realiza en una historia que le es imputable, carece de esencia. No le cabe la pregunta ¿qué soy? sino ¿que seré?, si acaso ¿quién seré? El hombre consiste en su historia y en una fantasía de identidad en devenir. Ha aparecido alguna vez y, por lo mismo, históricamente, puede desaparecer. Ilusión, proyecto, deseo, futuro, azar, presente, por fin: hado. Como emergente de este devaneo por el tiempo, el hombre admite la necesidad de la historia como pasado, a partir de un presente que es vacía necesidad del tiempo (es necesario que todo exista en algún momento determinable) y concreta contingencia (esto puede ser o no ser, ser de esta o aquella manera). Cuando era presente, la historia era contingente. Ahora que es pasado, es necesaria.

El hombre es pasado, pero no sólo pasado, sino algo viviente que, contando con dicho pasado, resulta superviviente. A su vez, el pasado no es simplemente porque pasa, sino porque se lo puede imputar: es mi pasado, tu pasado, el nuestro. Dialécticamente, el pasado constituye al imputado en sujeto histórico, el cual, a su vez, lo constituye en tal pasado. En él cicatrizan las heridas que fueron actuales, y se convierten en marcas simbólicas, en biografía. Estas marcas hacen legible la historia. Dentro de estos límites, Ortega admite la existencia del progreso: contar con el pasado, no empezar de nuevo a cada rato. No estamos, pues, ante el progreso del positivismo, sujeto a un *telos* histórico que mejora la calidad del tiempo en tanto nos aproximamos a él, y viceversa.

Muy por el contrario, la concepción orteguiana de la historia critica las certezas del positivismo y, con efecto diferido, promueve una reforma epistemológica en la historiografía española. El dato histórico, por ejemplo, carece de realidad histórica si no se lo somete a un método que lo reconozca como tal dato. La historia no es una miscelánea de hechos aislados ni una suma de acontecimientos, sino un orden de realidad superior

que permite entender unos y otros. Lo que es histórico en la historia, es lo que pasa, no lo que ocurre. Pero, a la inversa del espíritu hegeliano, que inspira estas consideraciones orteguianas, la historia no es el escenario de las reconciliaciones sino un vital lugar de problemas.

La figura de que se vale Ortega para ilustrar esta traumática continuidad de la historia, es el parricidio. El padre engendra al hijo para que perpetúe el culto del padre muerto y así perpetuar, por paradoja, la cultura de la vida por medio del culto a la muerte. El padre muerto hace posible que el hijo viva. Y no es casual que Ortega evoque este mito fundacional de las sociedades, ya que el mito es el oponente dialéctico y, por lo mismo, la condición necesaria para que exista la historia.

El mito, al ser narración y, por tanto, fijar un antes y un después, establece la frontera de la historia. Por su parte, al señalar un espacio «lejanamente» mítico, instaura la duda respecto a lo que es, que no es todo lo que hay: el mito señala un más-allá que la historia intentará alcanzar. La diferencia entre mito e historia radica en el par seriedad infantil/ironía adulta. El mito cree lo que cree para siempre y como definitivo. La historia sabe lo que sabe como sometido a la prueba del error.

Por ello, la historia propone un modelo al conocimiento. Conocer es tomar distancias, asumir perspectivas. Entonces: saber dónde estoy y desde dónde conozco. Así, el mudo lenguaje del ser se explicita, se torna efable, aunque equívoco, y tiende a superar el secretismo de lo oral por la objetividad pública de la escritura. La verdad, en fin, es el lugar del saber donde nos podemos quedar: habitar una idea y convertirla en creencia. La historia va dando cuenta de lo que en cada época resulta creíble y evidente o inverosímil y oculto. La verdad se vive, entonces, pero no se adquiere. Se lleva de viaje, en ese ir y venir del hombre por la historia.

Lo contrario del saber histórico es, para Ortega, la revolución. El revolucionario es quien destruye una realidad que no puede comprender. Superador profesional, no admite que hay una ultimidad insuperable, y quiere superarla. En las revoluciones no queda historia: donde todo se ha superado, todo se ha paralizado.

La historia es el medio que permite convertir la vida genérica, biológica, en vida humana, biográfica, por medio de la conciencia de la muerte, de la finitud, que es la primitiva conciencia de los límites. Si entiendo que mi tiempo vital es limitado, entonces la vida es mi vida y puedo contarla: es mi historia.

La importancia de la historia en el pensamiento orteguiano acredita el lugar privilegiado que ocupan las reflexiones sobre el origen, que es su oponente dialéctico y su condición de existencia.

El origen consiste en una indistinción donde no se diferencia lo posible de lo imposible. Todos los deseos se realizan, por mejor decir: se han realizado ya. En consecuencia, no queda nada por desear. El origen es el Paraíso del cumplimiento. Por ello, su mundo resulta mágicamente regular, donde existe una adecuación absoluta entre el deseo y su objeto. Fuera de toda consideración filosófica, «el origen no es una causa inteligible».

La historia empieza, justamente, cuando el hombre advierte lo indeseable del mundo (realidad no escogida, fatalidad de lo real) y, por lo mismo, el deseo como irrealizable. Subrayo esta intervención del deseo en la aparición orteguiana de la historia, porque es un elemento determinante tanto de la historia como devenir, cuanto de una antropología del ser deseante que construye una historia incapaz de satisfacerlo, a partir de una fantasía de satisfacción. La historia parte del desencuentro entre la realidad y el deseo, en medio de una realidad actual estructurada por el mito, que suelda, imaginariamente, la grieta entre origen e historia. El mito hace inteligible el presente, que de otra manera sería pura facticidad opaca. Desde tal punto de partida, se encamina el hombre hacia la realidad realmente real, o sea la que hace coincidir deseo y objeto. El fin de la historia es la restauración del origen: la utopía del deseo satisfecho. Conviene observar cómo el origen (lo perdido que nunca se tuvo) es invención del deseo y el ser, desiderátum de ser, también lo es. Por eso el hombre es ese animal que siente como falta lo que no tiene, más allá de cuanto consigue. Cuando el mito le proporciona un repertorio de conductas prácticas, quiere saber de la calidad y naturaleza de los fenómenos, y entonces empieza la historia. El origen queda infinitamente lejos (del primer hombre y de cualquiera de nosotros) y el tiempo va haciendo sus tanteos, degenerados y monstruosos, o sea divergentes del origen y carentes de esencia.

Consciencia en el seno de la confusión, el pensamiento es contemporáneo de la historia: escisión que convierte el caos en objeto, distinguiendo lo objetivo y lo subjetivo. Ortega se detiene en la consideración de la «mentalidad primitiva», porque la considera muy poco primaria y como el germen dialéctico del pensamiento moderno, en contra, otra vez, de las teorías positivistas acerca de un pensamiento primitivo como etapa «atrasada» y prelógica de la mentalidad civilizada.

El primitivo piensa la causalidad como oculta y el hecho, como totalidad única. El moderno vuelve manifiesta la ligazón causal y los hechos resultan ser unos conjuntos desmontables. El punto crítico es la autonomía del instrumento. Cuando una herramienta se independiza del hombre que la somete a uso, empieza la modernidad. Hace falta un nuevo nombre para ese objeto novedoso y esa palabra deviene otro objeto que etcétera. En vez de cerrar el sistema del mundo por medio de símbolos analógicos, como hace el pri-

mitivo, el hombre moderno hace del mundo un infinito de significados deslizantes. La poesía y la filosofía vuelven, en este sentido, al «primitivismo».

La modernidad rompe la convivencia del primitivo con los muertos. Homero, en este orden, puede considerarse como el primer hombre moderno, pues no retorna a sus muertos en el mito, sino que los ancla en un lugar del pasado, los convierte en personajes históricos. Es posible, entonces, construir un mundo nuevo, distinto del antiguo. Lentamente, desde Homero hasta Hegel, se va elaborando la consciencia de la historia, o sea de la capacidad del tiempo para modificar la calidad de las cosas.

Quizá sea hegeliana esta caracterización que hace Ortega del deseo como motor de la historia. Justamente, el hombre de Hegel se distingue del animal porque no desea objetos puntuales sino que desea el deseo ajeno y desea ser deseado, es decir: ser objeto del deseo ajeno. Deseo algo en lo cual creo y espero: mi deseo contiene ya un nivel fantástico de saber y un elemento histórico (espero algo que ocurrirá, ligo el presente con el futuro). Lo deseable, a su vez, se constituye en objeto y en núcleo del mundo, que es un sistema de objetos. El deseo es creador de mundo: suprime distancias y ausencias, lo quiere todo consigo, instaura la totalidad. La realidad, por su parte, al ser desiderátum, es cambiante, algo no eidético ni esencial, pues si lo fuera, la conoceríamos de una vez para siempre. El deseo hace de la realidad —y volvemos a lo mismo, a lo distinto— algo histórico.

III

Estas fichas sirven a Ortega para ajustar algunas cuentas, para aceptar, con distancia crítica, algunos parentescos, y para confrontar magisterios. No hay aprendiz, en sentido orteguiano, que no sea maestro, sobre todo si es aprendiz de brujo.

Sin duda, la fenomenología y su transfondo kantiano han sido decisivos en la formación de Ortega. Por ello, porque nobleza obliga, los revisa críticamente. La preocupación husserliana por ir «a las cosas mismas» no debe obviar el hecho de que en la cosa misma hay algo más que ella, hay razón de la cosa, logos. No se puede ver una cosa sin saber, de algún modo, qué es una cosa, en cuyo caso la visión deja de ser fenomenológicamente pura. Ortega intenta explicar esta duplicidad por esa curiosa figura de la intuición que es, a la vez, de lo concreto y de lo abstracto. Con ello se aleja del realismo escolástico, el nominalismo idealista y la tentación, tan fuerte en su tiempo, del intuicionismo vitalista.

Por su parte, las cosas mismas lo son en tanto se las nombra, cuando las llamamos por su nombre y ellas vienen y, cuando las tenemos al alcan-

ce de la mano, vemos que la palabra se interpone. Esta comprobación es una de las piedras de toque del pensamiento filosófico: la necesaria relación y, al tiempo, la inadecuación entre palabras y cosas. El hombre organiza el mundo por la palabra y, a la vez, disiente del mundo por la palabra. Al repetirse la actitud, se torna trágica: es la tragedia de la cultura. El auténtico nombre de las cosas resulta ser, entonces, la metáfora, conciliación poética de dichos términos trágicos.

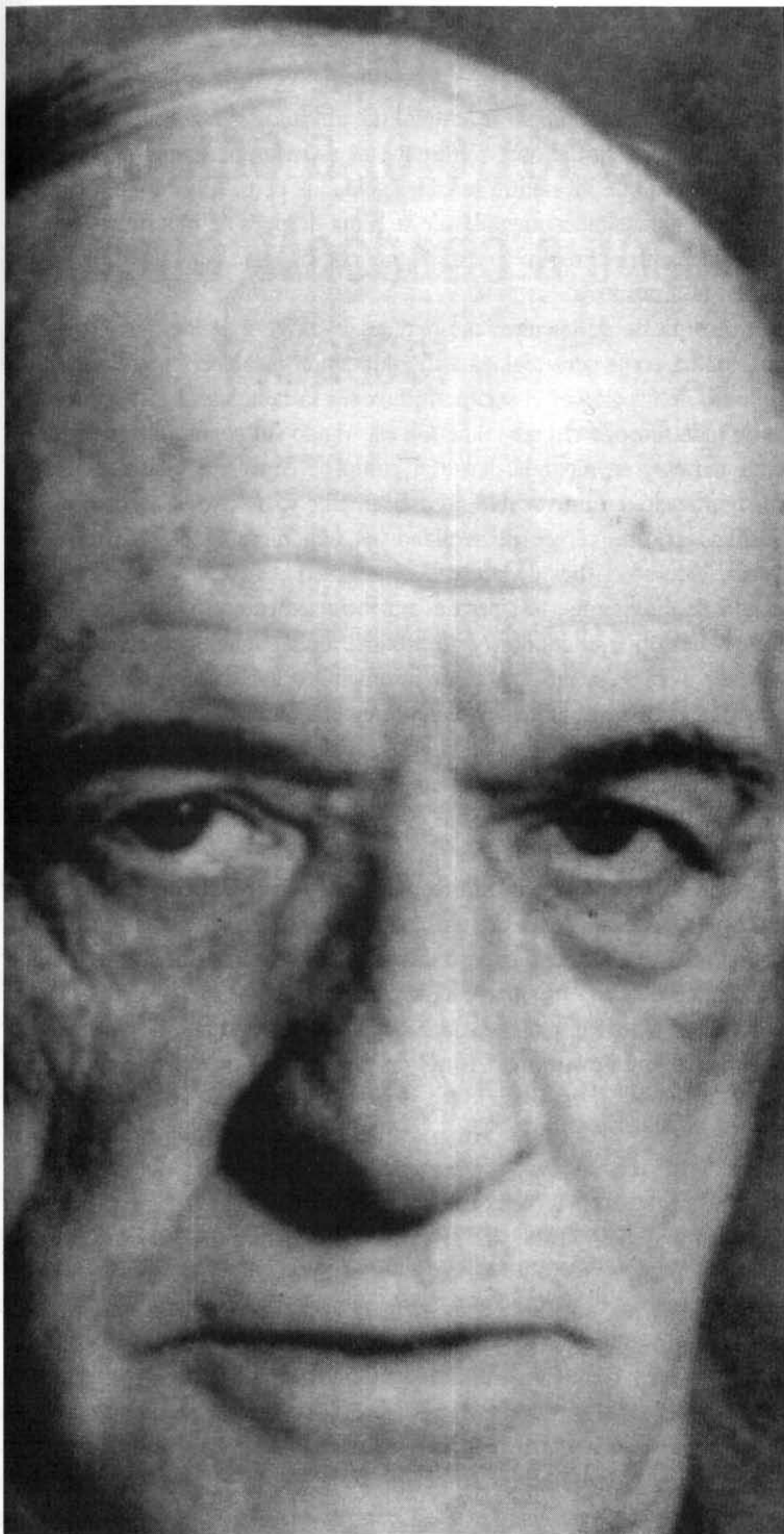
Frente a este mundo de cosas y palabras, la razón actúa descomponiendo. Cuando ha descompuesto el mundo por el análisis, lo recompone como cosmos y categorías. Para no enloquecer, detiene sus descomposturas ante las ideas que reconoce como no racionales: ideas simples, categorías, percepciones, infinito, continuo, principios. Éstos —otro desvelo orteguiano— ¿son revelación de algo eterno o evidencia de algo histórico?

La razón puede llegar hasta la raíz, pero no internarse en ella. Es el límite que la vida impone a la teoría. Justamente, esta aceptación del límite es la que permite pensar. Aceptar que no hay teoría de la vida, pues la vida se vive: no se ve vivir ni se puede ordenar. Es pura espontaneidad, originalidad imprevisible, acto único e irrepetible.

Este límite se vincula con la cuestión del sentido. En efecto, nada tiene sentido en la vida, sino que se le imponen sentidos al someter los fenómenos a normas, al pasar de lo enorme a lo normal. En este intercambio consiste la tarea de la ciencia, que también ha de plantearse sus límites. El primero es no intentar sustituir el consuelo mítico que las religiones aportan desde siempre a los reiterativos males del hombre. El segundo, no renunciar a sus cargas míticas. La ciencia es un mito, muy particular pero mito al fin. Por ello, está sometida a la crítica de la razón y perece como perecen los mitos (la figura es de Valéry) por un exceso de precisión en los términos.

Ortega insiste en los desafíos del hombre moderno y se piensa desde esta situación (de otro modo, sería infiel a su perspectivismo). El hombre moderno se define como libre en tanto «consignado a sí mismo», ni protegido ni coartado por una instancia superior, sean los dioses o la naturaleza. Por ello es perplejo como Montaigne, y construye, en lugar de sumas teológicas, discursos del método, como Descartes o Galileo. Liberado de tutelas cósmicas, se pierde en el mundo y en esa perdición, en esa errancia, sólo le asiste su deseo.

La modernidad, por paradoja, ha producido ese tipo de nuevo pensador que es el intelectual, el *clerc* de los franceses. Ortega lo desmarca del filósofo, que es quien se ocupa de cosas mundanas (las circunstancias) considerando el mundo como un objeto. El *clerc,* en cambio, ha sido instalado por la historia en un lugar ahistórico, donde reinan los valores absolutos,



José Ortega y Gasset

que debe custodiar en plan sacerdotal (de ahí lo de *clerc).* El intelectual ve el porvenir a partir del opaco presente, dice Ortega pensando en Homero; es un adivino que vive entre terribles soldados pero, sobre todo, es quien conserva las facultades mentales de su alma después de muerto: es un discurso sin cuerpo. En fin: lo que Kant, por ejemplo, era para Ortega, y Ortega para nosotros.

El otro ajuste de cuentas, me parece, se dirige a Heidegger. Ortega lo menciona a veces pero dialoga y discute con él más veces que lo nombra. El punto de fricción es el ser (permitida sea la tautología). Ortega desconfía de toda filosofía del ser como tal, ese «hado sin voluntad», que está en todas partes y en ninguna, hasta el punto de convertirse en una función sin significado, en un vocablo necesariamente vacío. No vale como objeto filosófico porque carece de realidad: es una mera hipótesis. Infinito y necesario como el Dios de la escolástica, acaso le sirve de máscara en este tiempo de dioses muertos, pero es un inconveniente al pensamiento, que sólo puede copiar al conocer y no producir conocimiento. El ser (mejor: el Ser) se parece a ese dios oculto de la religión egipcia, secreto y misterioso para sus propias criaturas, que ignoran el nombre del padre. O a ese supremo personaje de la filosofía griega, disimulado monoteísmo: evidente, necesario, único, accesible, inteligible.

Ortega, en cambio, propone filosofar sobre los entes concretos, de modo que el Ser se entienda como ser histórico. Por una parte, como ente, coincide consigo mismo y, por otra, como devenir, es constante disidencia de sí mismo: es el Ente «que descansa cambiando». El ser se reconoce en el tiempo pero se altera con el paso del tiempo. Por eso, de nuevo, es histórico. «El que está en el tiempo está separado de lo futuro. El tiempo es no tanto haber sido, ser y no ser aún o dejar de ser —cuanto ser presente y *ausente,* ser junto o separado, simultaneidad y sucesión».

IV

Sería muy poco orteguiano obtener conclusiones. Pensar no es concluir, pensar es seguir. Pero, puesto que todo se interrumpe, hagamos como en las comidas bien organizadas por los buenos cocineros: *dulcis in fundo.* Vaya de postre un aforismo: «El mundo resiste y el hombre insiste».

A Manuel Benavides, del otro lado del espejo.

Blas Matamoro

De lo uno a lo otro. De Antonio Machado a José Ortega y Gasset

A la memoria del profesor Manuel Benavides

Diversos y meritorios estudios abordan la relación de la obra de Antonio Machado con filósofos como Unamuno, Heidegger o Bergson. Sin embargo, resulta asombroso que no se hayan analizado, que yo sepa, las conexiones entre Machado y Ortega con la salvedad si acaso —necesitada también de un más detallado análisis— de sus posiciones respecto a la política. Que ambos se profesaban mutuo respeto, que cambiaron opiniones con frecuencia y que hasta llegaron a colaborar políticamente es conocido. Pero quizá lo es menos que Machado publicó en la *Revista de Occidente* sus «Reflexiones sobre la lírica» (1925) en las que, tomando como pretexto —tal como el propio Ortega había hecho anteriormente en 1914— al poeta José Moreno Villa, llegaba a referirse a los artículos sobre *La deshumanización del arte* publicados por Ortega poco antes[1]. Este dato muestra que Ortega y Machado compartían interés por ciertas problemáticas. Sabido es que Machado seguía con gran interés los escritos de Ortega. De hecho el sevillano incorporó al menos en sus escritos en prosa muchas sugerencias de Ortega y buena parte del vocabulario técnico de éste. En este sentido Machado se dejaba influir gustosamente por Ortega. Pero —aunque ahora no sea momento sino para sugerir de qué forma— me parece más que probable que el propio Ortega se ocupara de «reabsorber», no ya en su estética sino en su entera filosofía, más de una sugerencia del poeta.

De un poeta que ciertamente tenía mucho de filósofo aunque no gustara de presumir de ello. Sin pretender entrar de lleno en el tema quisiera apuntar algunas *razones* —cuyo orden no implica necesariamente jerarquía— *por las que Machado*, aunque escribiera interesantes páginas de filosofía, *eludió ser considerado filósofo*. La más obvia de ellas es que desde sus primeras publicaciones había practicado el género poético y no el filo-

[1] *En carta del 14.9.1914* (Pp. *1556), Machado le felicita a Ortega por su «Ensayo de estética a manera de prólogo», en el que Ortega expone algunas de sus ideas centrales al respecto. El prólogo era a un libro de poesías de Moreno Villa.*

sófico. Su poesía fue ciertamente ganando en complejidad intelectiva pero nunca practicó la filosofía en sentido estricto. Es más, como es sabido, expresó su filosofía mediante figuras apócrifas (lo cual requiere a su vez explicación). En segundo lugar, y de la mano de lo anterior, cuando Machado comenzó a expresarse filosóficamente a través de sus apócrifos, imperaban en el panorama intelectual español en tanto que filósofos, las figuras de Unamuno y de Ortega. Machado reconocía la insuficiencia de su propia preparación y de su propio talento filosófico ante estos dos pensadores. Machado incluso se examinó en 1919 de filosofía ante un tribunal probablemente presidido por Ortega (Pp. 1604). No tiene nada de extraño, pues, que ante la expresión filosófica, Machado se manifestara con cierta timidez incluso cuando sus pensamientos tuvieran gran profundidad[2]. La tercera razón consiste en que, al contrario que en Ortega, en Machado es la poesía la que en cierto modo podría reabsorber a la filosofía y no a la inversa. Más adelante diré algo sobre ello. Pero es la cuarta razón la más importante. A saber, la *entraña irónica y dialógica* de la propia filosofía de Machado. Es decir: forma parte del propio modo y del propio estilo de la filosofía de Machado el descreer de sí misma, el constante autozancadillearse, la resistencia a considerarse hallazgo definitivo. De ahí el recurso a lo apócrifo: a los «filósofos» Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses, a los alumnos de Mairena..., que discuten entre sí, se contradicen y dialectizan los unos frente a los otros. Y, sin embargo, leídos con detenimiento, vemos que a menudo hay un hilo de pensamiento común y unas tesis a defender. Así en «El Arte poética de Juan de Mairena» se hace una apócrifa crítica de las «imágenes conceptuales» que coincide punto por punto con la defendida en «Reflexiones sobre la lírica». U observamos que a menudo el maestro Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena, más que contradecirse, se matizan. Y lo mismo podría decirse del «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» donde ambos apócrifos —el segundo diciendo cosas muy orteguianas— están sustancialmente de acuerdo. Podría decirse que Machado se refugia —y refugia su timidez filosófica— en sus apócrifos para exponer, sin pedantería y lleno de autoironía, sus propias tesis. En realidad Machado hace con sus apócrifos lo que ellos hacen entre sí, tal como nos explica en cierta ocasión: «Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia» (*Jm* I, 146). (Es decir: que Abel Martín es un apócrifo de Juan de Mairena; un personaje del que servirse para confrontar sus propias tesis). Pero aludíamos a la ironía y a la dialógica como características de la propia filosofía de Machado[3]. Como veremos, la dialéctica forma parte de la propia concepción machadiana bajo la fórmula «de lo uno a lo otro». Y podríamos añadir, «de un pensador a otro». En quinto lugar, Machado

[2] *Así lo ha sugerido Pedro Cerezo, quien ha mostrado algunas similitudes entre Machado y Ortega. Cfr. respecto a lo que aquí decimos su* Palabra en el tiempo, *p. 250. En este mismo sentido, en 1912 Machado le confiesa a Ortega* (Pp. *1509) que su bagaje cultural es escaso y que sus lecturas han carecido de método.*

[3] *En este artículo me limitaré a considerar algunos textos: «Reflexiones sobre la lírica» (1925), diversos textos incluidos en «De un Cancionero Apócrifo» y de «Cancionero Apócrifo», algunos de los cuales fueron publicados como parte de un «Cancionero apócrifo», en los números de mayo y junio de 1926 de la* Revista de Occidente. *Citaré también algunos fragmentos de «Juan de Mairena». A excepción de las «Reflexiones...», el resto de los textos se encuentran seguidos entre las páginas 685 y 715 del volumen de las* Poesías completas *citado en la bibliografía. Mi análisis se limita, por lo demás, a algunos aspectos de los interesantísimos escritos ahora citados.*

acepta de Ortega la repugnancia ante lo que el filósofo denomina «confusión de fronteras» (O. III, 371). Y sabiéndose ante todo poeta, y pese a considerar conveniente que el poeta tenga una poética, no quiere ser confundido con un filósofo. Poetas y filósofos no deben confundirse. Algunas aclaraciones sobre este último punto nos ayudarán a enfilarnos hacia la diferencia existente, según Machado, entre el pensamiento poético y el pensamiento lógico, que ocuparán la última parte de este artículo.

Del canto a la meditación

Con dos tajantes frases puede quizá sintetizarse la posición de Machado respecto a la relación entre poetas y filósofos: El poeta intuye el ser y lo expresa mediante imágenes intuitivas. El filósofo intenta explicar el ser mediante claros conceptos. «Canto y meditación» en la formulación sintética de Pedro Cerezo *(Cp,* 33). Pero, sin confundir sus modos de acción, el poeta se asombra *(Pp,* 707) y canta, el filósofo medita y explica *(Pp,* 707). Tengo la impresión de que Machado se preguntaba si cabía una fusión entre ambas figuras. A mi juicio sospechaba que cabía una aproximación pero que el intento de fundirlas traicionaría a ambas. Había, pues, que separar matizadamente, como veremos más adelante, *el pensamiento lógico* del *pensamiento poético.* Ambos serían pensamiento pero no del mismo modo. Los ámbitos de la poesía y de la filosofía se aproximarían sin fundirse. Cada uno tiene su misión, por decirlo con Ortega. ¿Cuál es la de cada uno de ellos y cuál es, en principio, su jerarquía?

«El poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la ponencia y explanación metódica de los grandes problemas del pensamiento. El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus *creencias* últimas; todo él de raíces y de asombros. El ser poético —on poietikós— no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde *aparece,* es» *(Jm,* I, 141). ¿Son las creencias a las que se refiere Machado las mismas a las que se refería Ortega? ¿Está adelantándose Machado a la distinción orteguiana entre ideas y creencias de 1940? Ortega sostiene en esa fecha que la relación de los hombres con las *creencias* es la de «estar en ellas» y que cuando se deja de estar en una creencia se pasa a estar en otra. Toda creencia es además una «interpretación» (O. V, 384) del mundo, la cual «nos tiene y sostiene a nosotros» *(idem),* constituyendo así «la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece» (O. V, 387). Las creencias actúan «latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos» (O. V, 388). Por el contrario, «las *ideas,* es decir, los

pensamientos que tenemos sobre las cosas, sean originales o recibidos, no poseen en nuestra vida valor de realidad. Actúan en ella precisamente como pensamientos nuestros y sólo como tales. Esto significa que toda nuestra vida intelectual es secundaria a nuestra vida real o auténtica y representa en ésta sólo una dimensión virtual o imaginaria» (O. V, 388).

Pues bien, Mairena señala que «hemos de vivir en un mundo sustentado por unas cuantas palabras y si las destruimos tendremos que sustituirlas por otras. Ellas son los verdaderos atlas del mundo; si una de ellas nos falta antes de tiempo, nuestro universo se arruina» *(Jm* II, 27). No podemos vivir sin palabras sobre las que alzarnos, que nos sostengan, es decir, sin lo que Ortega denomina creencias. Y, como éste defendía, cuando se está entre dos universos creenciales, uno descendente y otro emergente, nos hallamos en un momento de crisis. Nuestro universo se arruina, en la expresión de Machado citada. Inevitablemente, pues, como decíamos un poco más arriba, vivimos en un mundo de «*creencias* últimas», tanto los poetas como quienes no lo son. Es más: la relación entre el suelo ideal y el *subsuelo* creencial establecido por Ortega parece claramente afín a la siguiente jerarquización topológica establecida por Machado: «*Por debajo de lo que se piensa está lo que se cree,* como si dijéramos en una capa más honda de nuestro espíritu» *(Jm* I, 150). Lo que se piensa (Machado), lo ideal y nuestra vida intelectual (Ortega), es secundario y tiene un cierto talante ficticio respecto a lo que creemos (Machado y Ortega) en nuestra vida cotidiana[4].

Por tanto, según Machado todos los hombres necesitan para vivir creencias metafísicas en las que sustentarse, sólo que los *poetas* construyen su obra sobre tales creencias últimas, de las que acaso los demás no se asombran. Precisamente porque el poeta constata su fondo creencial, le cabe, y tiene incluso el deber —aproximándose con ello al filósofo—, de exponer esa metafísica «en conceptos claros» *(Pp,* 706) y completamente aparte de los poemas que escribe. Tanto esa separación de géneros y momentos entre el poema y la explanación de sus supuestos metafísicos, como la obligación de ser diáfano en la exposición, me parecen obviamente emparentados con los imperativos orteguianos de claridad y distinción. No confundir poesía y filosofía, ni lo creencial con lo ideal. Ahora bien, si al poeta cuando expone su poética le cabe actuar como filósofo, ¿por qué retirarse ante éste? El último texto que hemos citado nos indica una respuesta. En él dice Mairena que todo poeta «supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita—, claro está —nunca explícita—» *(Pp,* 706). Se insiste en no explicitar en el propio poema sus bases metafísicas. La confusión arruinaría el poema. Pero se nos indica la posibilidad de que cada poema pudiera tener una metafísica distinta, una base

[4] *Que lo ideal aparezca sobre y más tarde que lo creencial —en ese sentido es secundario— no impide, sin embargo, a juicio de Ortega, que el pensamiento filosófico, gracias a la explicitación reabsorción de lo creencial por parte de lo ideal, tenga una mayor riqueza y calidad intelectual que lo creencial.*

creencial distinta. «Acaso», se dice cautamente. El propio Machado duda: ¿le es admisible al poeta el fingir una metafísica? Aquí pudiera estar para Machado la diferencia entre el proceder del filósofo y el del poeta. A éste último le es admisible, e incluso obligado, inventar, fingir, metafísicas. Al filósofo sólo le es dado descubrirlas. Quizá al poeta machadiano le sea factible el vivir en medio de virtualidades, mientras que al filósofo sólo le quepa aspirar a la verdad. (Siguiendo la distinción aristotélica, el poeta se preocuparía más por la verosimilitud que por la verdad). Sucede así que de forma análoga a la que lleva al poeta a inclinarse más hacia el filósofo que hacia el hombre corriente, el filósofo en cuanto tal se inclina más hacia el científico que hacia el poeta. El trabajo de la ciencia consiste, en efecto, en «descubrir» *(Pp,* 706).

Y una de las formas de descubrimiento de la metafísica es a través del «análisis de conceptos (...del...) pensamiento puro» *(Pp,* 708). Con ello, sin embargo, a juicio de Machado, el filósofo se aleja más que se acerca a la verdad. De ahí que la anteriormente señalada subordinación del poeta hacia el filósofo, se tambalea. ¿Por qué? Contestar a esta pregunta supone formular una afirmación metafísica de la que Machado no duda: «lo real es una apariencia infinita, una constante e inagotable posibilidad de aparecer» *(Pp,* 707). Donde el término «apariencia» ha de ser entendido no como falsedad, es decir, no en contraposición al de «realidad» —lo aparente frente a lo real— sino en relación al término «cambio». Que algo aparezca significa que pase de estar ausente a estar presente[5]. Lo cual implica un proceso temporal, un *cambio que se da en el tiempo.* Y aquí está la raíz de las limitaciones del filósofo que practica el pensamiento lógico, porque precisamente «sólo la lógica está fuera del tiempo» *(Rs,* 361). De tal forma que, consecuentemente, *la lógica no puede ocuparse de lo que está en el tiempo, esto es, de las sucesivas apariencias o apariciones; con ello, la lógica se hace incapaz de dar cuenta de lo real.* Así le sucede al protagonista del poema CLXXXIV: «A la hora de la tarde / viene un gigante a pensar. / Junto al mar, que mucho suena, / medita, sordo a la mar... / El no ve ni el mar ni el cielo, / él sólo ve su pensar. / ¡Gigante meditabundo, / a la vera de la mar!» (Citado en *Cp,* 32).

Del ser cambiando

Como es sabido, la realidad primordial es, según Ortega, «mi vida» y el dato radical consiste en que «me es dada mi vida, y mi vida es ante todo un hallarme yo en el mundo» (O, VII, 404). El dato radical es una «coexistencia de mí con las cosas» (O, VII, 410). Las lecciones, conferencias y

5 En este paso de la ausencia a la presencia —dos términos muy abundantes en los escritos de Machado— creo que hay probablemente influjo de la concepción orteguiana sobre las formas de distancia de la conciencia al objeto: presencia, ausencia y alusión que Ortega expuso en unas conferencias de 1915 y 1916 y que continuó usando durante toda su obra si bien con algunos cambios.

escritos en los que Ortega fue haciendo este tipo de afirmaciones, tuvieron lugar, según cuenta él mismo, a partir de 1929 (0, VII, 275). El explicitar y formular en conceptos claros estos datos primordiales y a la vez tan palmarios, lleva a menudo a Ortega, como a Machado, a considerarlos como de Pero Grullo. Obvios sí, pero hasta ahora desatendidos; de ahí que su explicitación tenga el aire de «descubrimiento» filosófico[6]. Pues bien, si antes veíamos cómo, según Machado, lo real es una apariencia infinita, una constante e inagotable posibilidad de aparecer, nos encontramos también con un texto de «Reflexiones sobre la lírica» en el que Machado, tras criticar la concepción intuicionista de la inteligencia según Bergson, atribuye a éste, y acepta él mismo, que *lo real es la vida (Rs,* 368). Y más adelante —en un paso de «la vida» como dato genérico a «mi vida» como dato personal—, afirma que «mi relación con lo real es real también» *(Rs,* 369). Se trata, pues, aquí también, del descubrimiento de algo obvio y desatendido. Así, por ejemplo, «supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real a lo que nos referíamos. Los tenía en la cara, allí donde ni siquiera pensó en buscarlos» *(Rs,* 369)[7].

Ahora bien, si para Machado la vida es lo real, y lo real consiste en una apariencia infinita, no puede extrañar que afirme que el *pensamiento poético* «acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia» *(Pp,* 704). Habrá que estudiar sus formas y jerarquías. Aquí es precisamente donde resulta oportuno señalar que la fórmula de lo real como apariencia infinita, es decir como continuo aparecer de cosas a la conciencia del sujeto, está subordinado en Machado a un principio ontológico superior que defiende «la esencial *heterogeneidad* del ser, de la *inmanente otredad del ser* que se es, de la *substancia única, quieta y en perpetuo cambio*» *(Pp,* 708). El ser, siempre el mismo, se caracteriza por el cambio incesante, por el intento de alcanzar lo otro, la heterogeneidad. De ahí fórmulas muy repetidas en Machado como que cuanto es, es «quieto y activo» *(Pp,* 694), o que «todo cambia y todo queda» *(Idem).* O dicho de otra manera *la heterogeneidad del ser que constituye lo real, la vida, puede expresarse bajo la fórmula el «ser cambiando»* *(Pp,* 692). Haciéndose continuamente diferente a sí mismo; pasando de ser de una manera a ser de otra. Lo cual permite entender un principio fundamental de la ontología y la epistemología machadianas: *el paso de lo uno a lo otro (Jm,* I, 104). Ya que entonces se piensa «el puro devenir» *(Pp,* 690). Detengámonos a dar algunos ejemplos apresurándonos a indicar que Machado se limita ante todo a constatarlos sin pasar, por lo común, a valorarlos. Así se pasa de lo temporal a lo intemporal *(Pp,* 697) pero también de lo intemporal a lo temporal *(Pp,* 700). De lo natural al arte *(Pp,* 701). De lo intuitivo a lo conceptual (701). De la sensación al recuerdo

[6] *La relación atención / distracción es fundamental en la epistemología orteguiana. El profesor Manuel Benavides ha mostrado sus raíces naturalistas en su sorprendente, y me temo también que aún no suficientemente atendido, libro* De la ameba al monstruo propicio. Raíces naturalistas del pensamiento de Ortega y Gasset. *Por ej. p. 88. Cfr. Bibliografía.*

[7] *¿No está esta afirmación de que «mi relación con lo real es real también»* (Rs, *369) muy próxima al descubrimiento orteguiano de «mi vida» como dato radical? ¿No está también la insistencia machadiana en el «caer en la cuenta» de que los ojos hay que buscarlos en la cara, muy próximo al interés de Ortega por estudiar en qué momento histórico se empieza a prestar* atención *a algo? ¿No hay, por último, en estas frases un guiño al concepto de perspectiva formulado por Ortega: «la perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla»? (Ortega, OC, III, p. 236). Evidentemente nada de esto podía pasarle desapercibido a Ortega en un artículo publicado precisamente en la revista por él fundada.*

(*Pp*, 703). De la experiencia al sentido teórico (*Pp*, 702). De la masa al público de arte (*Pp*, 705). O del pensamiento poético al pensamiento lógico (*Pp*, 708). Precisamente en el tratamiento de los dos tipos de pensamiento que acabamos de citar se halla, probablemente, la clave de la estética de Machado —al menos en estos años 1920/1926—, y refiriéndonos a ella podremos aclarar en qué sentido a la poesía le cabe «reabsorber» o superar conservando la filosofía según el poeta.

En los textos en prosa de 1926 que nos están sirviendo de base, Machado señala —aplicando el paso de lo uno a lo otro— y a través de Abel Martín —con el que sólo a medias se identifica— una forma insuficiente de *conciencia:* aquélla que se ejerce como «reflexión o pretenso conocer del conocer» (*Pp*, 685). Se trata de una actividad autorreflexiva y baldía que, como le ocurría al gigante del poema CLXXXIV, que sólo veía su pensar, se *cierra* a lo real que hay a su alrededor. De ahí que a esta conciencia contraponga Machado «el *amor* o impulso hacia lo otro» (*Pp*, 685). Sin embargo, el otro resulta inasequible y la conciencia vuelve sobre sí misma. Más adelante Martín señala que *la poesía se define «como aspiración a conciencia integral»* (*Pp*, 687). En mi opinión, esta definición, como trataré de mostrar más adelante, la acepta el propio Machado. En estos textos encontramos expuesta *la diferencia entre pensamiento lógico y pensamiento poético.* Esta es una distinción que tiene su raíz en Giambattista Vico, el cual distinguía entre lógica racional y lógica poética[8]. Por otra parte, en la posición que vamos a exponer de Machado influye, sin duda alguna, la estética de Ortega.

Como se transparenta en los propios términos elegidos, lógica y poesía son formas de pensamiento. Machado incluye entre las formas de objetividad el arte —del que le interesa fundamentalmente la poesía. Pero, distinguiendo entre *pensamiento lógico y pensamiento poético,* señala que tienen «sentido inverso» (*Pp*, 691), ya que el primero es ante todo *descualificador* mientras que el segundo es *cualificador.* El pensamiento lógico se da entre conceptos mientras que el poético se da entre intuiciones.

Ahora bien, las ideas —asimiladas de hecho a los conceptos por Abel Martín— consisten en un «conjunto de signos homogéneos» (*Pp*, 686) y, puesto que el *pensar lógico* u «homogeneizador» (*Pp*, 693) se da «en el vacío sensible» (*Pp*, 690), lo que obtiene la actitud teórica como «visión a distancia» (*Pp*, 693) es un pensar «desubstanciado y frío, lleno de niebla ingrávida» (*Idem).* Es decir: que la objetividad del pensar lógico procede «eliminando diferencias» (*Pp*, 702) y se condena a «un valor estéticamente nulo» (*Idem).* De ahí que Machado, al personificar este tipo de pensar en «el alto Cero», lo describa como en la orilla del río con una mano distante en la mejilla. Pese a su petulante soberbia, la objetividad del pensamiento

[8] *Machado la conocía gracias, al menos, al libro de Benedetto Croce,* La filosofía de Vico *(1911), que fue comentado en las tertulias que mantenía en Segovia a comienzos de los años veinte, junto, entre otros, a Blas Zambrano y Mariano Quintanilla. Agradezco este dato al profesor José Luis Mora. Oreste Macrì* —Pp, *p.31— señala que la traducción había sido realizada por el catedrático Sánchez Barrado. Es interesante que Macrì haya encontrado una nota de 1920 -fecha probable de las lecturas sobre Vico- en la que Machado menciona dos trabajos actualmente perdidos cuyos títulos son «Sobre el uso discursivo y conceptual de las imágenes» «Lo lógico y lo intuitivo».*

lógico consiste, ante todo, en descualificadora homogeneidad brindando apenas «la sombra del ser» *(Pp,* 690)[9]. Por eso, concluye, el ser y el pensar homogeneizador «no coinciden ni por casualidad» *(Pp,* 691). Es decir, el pensar lógico yerra porque desconoce lo que más arriba hemos identificado como el principio ontológico superior según Machado, es decir, la esencial *heterogeneidad* del ser. Lo que obtiene es el ser como no es, el «ser que no es» *(Pp,* 690). Y su forma de actuación es —Machado usa un término de la estética orteguiana aunque no en su mismo sentido— la *desrealización,* que Machado identifica ante todo con la descualificación, con el paso de la intuición al concepto. Un punto de vista eleático convicto de «oquedad» *(Pp,* 691).

En sentido inverso, el *pensamiento poético* cualifica y por tanto se ocupa de «realizar nuevamente lo desrealizado» *(Pp,* 691). Es decir, lo que había sido vaciado de ser sensible vuelve a sensibilizarse gracias, como veremos, a la intuición. De esta manera, recupera las diferencias que existen en el ser que es, es decir, el ser esencialmente heterogéneo[10]. Curiosamente, el pensamiento poético sucede en el tiempo al pensamiento lógico. De lo lógico se pasa a lo poético, resultando que entonces sí que se consigue pensar el ser «como es (...precisamente al...) devolverle su rica, inagotable heterogeneidad» *(Pp,* 691). Es por ello por lo que la contrafigura del Alto Cero al que nos referíamos antes, es el Gran Pleno o Conciencia integral, el cual, por ser pensamiento, actúa también a distancia[11] pero esta vez no con frialdad conceptual, sino con calor intuitivo, de tal forma que ve «las vivas aguas del ser» *(Pp,* 694), es decir, el «ser cambiando o el cambio siendo» *(Pp,* 692). Un punto de vista heracliteano caldeado de plenitud.

La aspiración a la integración

Hemos hablado de la entraña irónica y dialógica del pensamiento de Machado. Pero él mismo usa el término dialéctica y señala que el pensar poético necesita «una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios» *(Pp,* 692). Ciertamente, lo que acabamos de ver es la oposición entre los pensamientos lógicos y poéticos funcionando como tesis y antítesis. Se necesita una síntesis. Machado cree encontrarla precisamente en la poesía. Por eso a ésta le cabe "reabsorber" a la filosofía. Ya hemos visto cómo el pensamiento poético nos aproxima al ser que es, al ser cambiando y heterogéneo. Para ver el paso dado por Machado combinaremos los textos de «Reflexiones sobre la lírica» con los apócrifos de Machado que estamos citando. Que vengan a coincidir testimonia que se trataba en

[9] *Machado tiene en cuenta probablemente a Ortega, quien había señalado que los conceptos «aluden» a la realidad y nos dan espectros. Entre otros lugares, precisamente en el «Ensayo de estética a manera de prólogo» que mencionábamos en la primera nota.*

[10] *Machado vuelve a usar aquí términos de Ortega pero no en el mismo sentido. Ortega hablaba de la necesidad en el arte de dos operaciones sucesivas: desarticulación y rearticulación [Cfr. al respecto mi artículo «Artista, crítico y receptor. Paralelismos» en* Cultura, experiencia política y estética en José Ortega y Gasset *editado por la Universidad Complutense de Madrid en coedición con la de Castilla-La Mancha, el cual se halla actualmente en prensa]. Machado recoge parte de la propuesta de Ortega pero altera en general su sentido sin que sea éste el momento de explicitarlo.*

[11] *Concebir la teoría como contemplación es algo que seguramente Machado había leído en Ortega, por ejemplo: O, II, 18.*

uno y otro caso de la propia posición del poeta. Pero, antes de nada, señalemos que en lo que vamos a detallar late también un acento orteguiano, ya que si Machado definía, como hemos citado, la poesía como aspiración a *conciencia integral* no podemos olvidar que «integrar», «reabsorber», «conservar superando» es precisamente el hilo conductor de la filosofía de Ortega[12]. Hemos señalado también cómo el pensamiento lógico y el poético tenían sentido inverso: uno descualificaba y otro cualificaba. ¿Cabe conciliarlos?

Que Machado lo ve difícil se percibe en que la fórmula reconciliatoria ideal, «racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual» *(Pp,* 713), se hallaría en el prólogo que Mairena habría escrito a las «Coplas mecánicas» de Meneses. En ellas se trataría, y con ello explicita la fórmula, de no separar la *sentencia* de la *emoción.* El carácter irónico del texto en el que se encuentra pudiera mover a pensar en apenas una broma de Machado. Pero una lectura más atenta revela que las cosas escritas en el «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» se dicen, pese a su apariencia, muy en serio, excepción hecha de algunas humoradas de Machado. Es más: como vamos a ver, en las páginas que preceden a este diálogo hay una gran cantidad de concreciones alusivas a modos posibles de racionalizar la lírica, es decir de integrar sentencias y emociones. Así se nos va diciendo que la poesía puede —e incluso debe— integrar valores universales y valores particulares *(Pp,* 709), el *sentir* y el *hablar,* mediante formas indirectas de expresión *(Pp,* 704)[13]. Lo lógico y lo sensible *(Pp,* 690). El ethos y el pathos *(Pp,* 688). Lo esencial y lo existencial *(Pp,* 687). La materia ya configurada por el lenguaje cotidiano y las formas con que la poesía puede volver a configurar a éste *(Pp,* 689). La experiencia externa o contacto con el mundo sensible y la experiencia interna o contacto con lo inmediato psíquico *(Pp,* 702).

Pero lo que en los textos apócrifos queda dicho con humor se dice totalmente en serio en «Reflexiones sobre la lírica», donde se hace una aportación al análisis de la poesía. Esta emplearía dos clases de imágenes: las que expresan intuiciones y las que expresan conceptos. La poesía necesita a las dos, es decir, debe integrarlas. Extractemos, usando expresiones de Machado, lo que dice de cada una de ellas.

Las *imágenes que expresan conceptos* no tienen sino significación lógica. Consisten en imágenes genéricas que envuelven definiciones, y que hablan débilmente a la intuición. Se hallan en el camino que va de lo intuido a lo pensado, de lo concreto a lo abstracto. Así ocurriría con el uso definidor del adjetivo, el adjetivo homérico. *(Rs,* 361 y 362). Por el contrario, las *imágenes que expresan intuiciones* tienen valor emotivo y son ante todo imágenes estremecidas. El adjetivo es aquí calificador *(Rs,* 361. y 362).

[12] El profesor Benavides ha señalado cómo en Ortega se irán conciliando —integrando— las inicialmente opuestas «acción» y «contemplación», así como «vida» y «cultura»; «verdad» y «subjetividad» gracias al concepto de perspectiva; el «pensar» y el «ser» gracias a la realidad radical que es «mi vida»; «filosofía de la historia» y «sensitividad» gracias a la «biografía»; e «innovación» e «inmovilidad» gracias al ritmo de los sexos y las edades en las «generaciones». (Cfr. O.c. pg, 246).

[13] Pues la poesía, dirá Ortega en 1927 (O, III, 380), es siempre eufemismo.

Pues bien, *la poesía necesita las dos clases de imágenes.* Y ello porque se necesita un equilibrio «entre lo intuitivo y lo conceptual (...), entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas» *(Rs,* 375). La argumentación de Machado recuerda además la célebre sentencia kantiana según la cual los conceptos sin intuiciones son vacíos y las intuiciones sin conceptos son ciegas[14]. Lo mismo ocurriría con las imágenes que usa la poesía: las imágenes que expresan conceptos sin las que expresan intuiciones, son vacías. Las imágenes que expresan intuiciones sin las que expresan conceptos, son ciegas.

En efecto, las *imágenes que expresan conceptos* brindan «la necesaria objetividad del poema» *(Rs,* 363), lo hacen inteligible, y contienen las «leyes del pensar genérico» *(Idem).* Sin embargo, al carecer de valor emotivo no pueden lograr la integración de sentencias y emociones a la que me refería anteriormente. Cuando algunos «poetas modernos" *(Rs,* 364) pretenden hacer lírica al margen de toda conceptualidad, como «expresión pura de lo subconsciente», lo que hacen es declarar «la guerra a lo inteligible" *(Rs,* 367), lo cual constituye una perversión del «pensar». *(Rs,* 364).

Por su parte, las *imágenes que expresan intuiciones* logran que el poema contempla «los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta» *(Rs,* 364) sin los cuales el poema carece de la carne y la sangre del espíritu del poeta. Es más: en una línea que recuerda las observaciones de Ortega sobre la jerarquía existente entre los distintos planos de la realidad, Machado señala que es en estas imágenes donde se halla lo «específico» *(Rs,* 363) de la lírica, la cual consiste en cantar. La lírica ofrece, en efecto, más que objetos de conocimiento, objetos «de emoción» *(Rs,* 371), siendo las imágenes específicamente líricas aquellas que expresan intuiciones. *(Rs,* 363)[15]. Transcribamos sin más comentarios un poema del propio Machado donde se logra la integración deseada de lo conceptual y de lo emotivo. De su libro *Soledades* extraemos estos fragmentos: «Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría / (Yo pensaba: ¡el alma mía!) / Y me detuve un momento / en la tarde a meditar... / ¿Qué es esta gota en el viento que grita al mar: soy el mar?» *(Pp,* 438).

Como se ve, Machado está intentado delimitar qué papel compete a los dos «elementos» *(Rs,* 364) centrales del poema, a los que denomina respectivamente «constructivos» y «fluidos», concluyendo con el tono kantiano ya señalado, que «no es la lógica lo que en el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica» *(Rs,* 365)[16]. Sin embargo, como decíamos al principio, el modo machadiano acostumbra a ironizar sobre sí mismo. ¿Aspiraba verdaderamente Abel Martín a la poesía como conciencia integral? «Sí y no (...porque...) la poesía es hija del gran fracaso del amor» (688). Pero explicar este punto requeriría otro artículo.

[14] *El profesor Julio Quesada me recuerda que en* Juan de Mairena *se menciona expresamente esta afirmación de Kant (Jm, II, 23). Allí se lee: «No hay conocimiento sin intuición, ni intuición que sea puramente intelectiva». En carta de 1919 a Ortega* (Pp, *1604), Machado afirma su agrado por Kant «cuya* Crítica de la razón pura *he releído varias veces con creciente interés». Ya antes, en 1913, citaba Machado a Kant, junto a Platón y Leibniz como grandes «poetas del pensamiento»* (Pp, *1531).*

[15] *También ese carácter «objetivo» así como las alusiones al «organismo del poema»* (Rs, *364) deben probablemente mucho a Ortega. Espero que mi manuscrito* El náufrago ilusionado. La estética de Ortega y Gasset *pueda aportar alguna luz sobre ello.*

[16] *En carta de 9.7.1912 Machado da a Ortega la razón con respecto a su recomendación de «más construcción» y «menos impresión»* (Pp, *1508). Conviene recordar que es precisamente en 1912 cuando Machado supera en sus* Campos de Castilla *el influjo modernista. Los elementos de la obra artística son un tema fundamental en la estética orteguiana.*

La generosidad del profesor Benavides para discutir sobre temas de filosofía está fuera de toda duda. Imposible olvidar todas aquellas ocasiones en las que, tras haber estado hablando un rato de pie, decidíamos pasar a sentarnos continuando la conversación, muy especialmente sobre Ortega. No poder discutir con él este artículo con el que quiero homenajearlo me llena de impotencia y tristeza.

Rafael García Alonso

Bibliografía:

Fuentes:

Pp. MACHADO, ANTONIO, *Poesía y Prosa,* (4 vols). Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989. Edición crítica de Oreste Macrì.
(Nos limitamos a las páginas 684-715 entre las que están comprendidas parte de *De un Cancionero apócrifo (1924 1936)* y *Cancionero apócrifo.* Nos interesan especialmente los poemas «Al gran cero» y «Al gran Pleno o Conciencia integral», así como el capítulo CLXVIII denominado «Juan de Mairena».

Rs. MACHADO, ANTONIO, «Reflexiones sobre la lírica», en *Revista de Occidente,* Tomo VIII (Abril, Mayo, Junio), 1925. Este texto está incluido en el tercer tomo de la edición citada de *Poesía y Prosa* de Antonio Machado.

Jm. MACHADO, ANTONIO, JUAN DE MAIRENA. *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1973 (5ª Edición).

Bibliografía secundaria citada:

Bm. BENAVIDES, MANUEL, *De la ameba al monstruo propicio. Raíces naturalistas del pensamiento de Ortega y Gasset:* Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

Cp. CEREZO, PEDRO, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado,* Madrid, Gredos, 1975.

O. ORTEGA Y GASSET, J. *Obras completas* (12 volúmenes), Madrid, Revista de Occidente. (Cito en números romanos el tomo y en arábigos la página).

Otra bibliografía manejada:

PHILLIPS, A.W.: «Antonio Machado y Ortega. Una temprana coincidencia estética e ideológica», en *Ínsula* N° 506/507, Madrid, 1989.

SÁNCHEZ BARBUDO A, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado,* Madrid, Guadarrama, 1968.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *Antonio Machado,* Madrid, Siglo XXI, 1975.

Nota: Todos los subrayados, excepto indicación en sentido contrario, son responsabilidad del autor.



Dos aproximaciones a Borges

Para un catálogo del mundo

Alto sobre el caballo, rodeado por la melancolía de la noche y la llanura, el coronel Francisco Borges, en la poesía que casi cien años más tarde un perplejo y gran nieto le dedica con tenaz fidelidad, se dirige al encuentro de la muerte que, paciente, lo acecha desde los fusiles. Mítico y glorioso, el abuelo permanece inalcanzable, en la plenitud de su batalla y su coraje, para el poeta que se ve obligado a dejarlo solo en su mundo épico, a verlo alejarse «apenas tocado por el verso» e impenetrable a las palabras que quisieran revelar su secreto. No es la distancia de lugares y años, ni el silencio del tiempo y de la vasta llanura los que sustraen a Borges la verdad de una persona amada o de un obstinado sueño; lejana es, en sí misma, la realidad, inaccesible en su trama y en sus pasiones. Y el esplendor inalterable del acontecer que huye ante las acrobacias de la inteligencia y a la pomposa geometría de las palabras, a la presunción de los sustantivos que se ilusionan definiendo la vida y al fasto de los adjetivos que tienen la esperanza de calificarla o adornarla, a la arquitectura de las metáforas que quisieran penetrar el incesante movimiento de lo múltiple. En otra poesía famosa, Borges compone rimas y figuras retóricas para representar al tigre que se arrastra por la selva, sabedor de que aquellas palabras son los únicos e inútiles medios de que dispone para perseguir, en su página, al otro tigre, el que no está en el verso sino en la jungla.

Con el paso de los años, Borges se parece cada vez más a ese agonizante Giambattista Marino que imagina, en su bellísimo apólogo incluido en la *Antología personal,* mientras entiende, gracias a una fulminante revelación, que las cosas están en su eternidad y no en las palabras de los poetas, los cuales sólo pueden esbozar la vida mas no expresarla, y cuyas

obras, dorados volúmenes que resplandecen en la sombra, son algo agregado a la realidad y no su espejo. La nueva antología, retocada y modificada por Borges mismo en relación a las anteriores ediciones, quiere ser la provisoria reunión de algunos de estos objetos que aparecen para aumentar el ya interminable catálogo del mundo. La composición de una antología es siempre casual para Borges, según el cual el mejor autor de antologías es el Tiempo, que dispersa, destruye y, a la vez, junta; de esta fortuita selección es buen ejemplo él mismo, con los inciertos cambios a que somete su antología, los cuales no obedecen a ningún criterio de selección sino, por el contrario, a una apresurada perplejidad, oscilante entre el capricho y el sentido de la propia futileza. Esta nueva antología personal, traducida con gran eficacia al italiano por Livio Bacchi Wilcock, es muy inferior a la otra, más amplia y feliz, aparecida en Italia hace algunos años: es abusiva de poemas, que a pesar de su cadencia prosaica expresan, eso sí, las fascinantes inquietudes de Borges, pero lo hacen prolijamente, mientras se excluyen obras maestras como «El Aleph», «El sur», «El zahir», «Funes el memorioso», «El muerto», «En busca de Averroes», para citar sólo algunas, y otras que, aunque no incluidas en la antología precedente o quizá, precisamente, por eso, podían y debían ser acogidas en ésta.

Autor de unas pocas páginas de altísima poesía, retomadas luego en repeticiones avaras e insistentes, Borges es siempre y tan sólo un escritor de antologías. Cada uno de sus libros significativos es una exigua concentración de momentos esenciales y de revelaciones absolutas, una serie de vetas de perfecta pureza, mientras falta la dimensión chata e impura de los valores medios, el paisaje cotidiano y consabido que, sin embargo, somete y reúne aquellas cimas, la imprecisa y fangosa, aunque siempre necesaria, normalidad cotidiana. Poeta de lo esencial y de la inhumanidad implícita en toda pureza, ante la totalidad de la vida Borges se retrae, capcioso y obstaculizado, se refugia en lo raro y lo abstracto, consciente de que su lugar y su destino no están sobre el caballo del coronel Francisco Borges, sino en la trabajosa maestría del verso que vanamente lo persigue. Pero si Borges es el poeta del tigre de papel, es también el poeta de la melancolía del papel, de la culpa y la aridez implícitas en la vanagloria de las palabras. Sólo las deprimidas crónicas de los ambientes literarios italianos podían registrar, hasta hace pocos años, una infatuación que hacía de Borges el símbolo de un refinamiento verbal impermeable a los sentimientos, de un complacido artificio, de una literariedad orgullosa de ser mendaz y extraña a la vida.

Borges, en cambio, es el sobrio poeta de la nostalgia de la vida, de su sencillez profunda y apretada, de su verdad intocable y perdida. En la

poesía sobre el mar, la mirada se vuelve, con el mismo estupor de la primera vez, hacia las cosas elementales, la luz de la tarde, la luna, el fuego de una hoguera. En otro poema, Borges habla de Ulises que, cansado de prodigios, llora viendo a su Ítaca humilde y verde, y concluye que la poesía es aquel claro y tierno color de la casa nativa. Él ha sido uno de los escasísimos escritores contemporáneos capaz de recobrar una poesía tan elemental y universal que logra parecer tan impersonal y necesaria como la misma realidad: la frescura de la sombra y del agua que acompañan las especulaciones de Averroes, la caída lenta y poderosa de la lluvia, la inminencia del sueño. Ciertamente, Borges ha advertido hasta el fondo el exilio del individuo respecto a esa épica familiaridad con el ritmo de la existencia, la ambigüedad que impide arraigar e insertarse en la plenitud de la vida; la ficción, la falsificación y el apócrifo, que contraseñan su obra, son la veraz parábola de la suerte humana, reducida a artificio e ilusión. Borges sabe que su obra es una voz imaginaria agregada fraudulentamente a la Enciclopedia Británica para describir minuciosamente un país que, como el fantástico Tlön de su estupendo relato, no existe, y cuya hipótesis se insinúa de a poco en lo real para corroerlo y hacerlo desmembrarse en la irrealidad.

La alternativa y la alteridad fantásticas construidas por Borges surgen en todo caso del lamento por la realidad y sus valores, del amor por la clásica identidad entre vida y poesía. En un fragmento sobre las alambicadas y sofisticadas metáforas de la literatura escandinava, Borges repudia con irónica compasión los cavilosos funambulismos verbales; su página celebra con una emoción tal vez demasiado apasionada, gestos y sentimientos que recuerdan los favoritos de Conrad, el coraje y la fidelidad, el orden de las cosas y de las palabras, el sabor de lo heroico, la lealtad y la fraternidad del misionero que, partido hacia la conversión de una tribu en la jungla, combate, sin arrepentirse, en sus filas. Intérprete del vacío y de la esencia moderna, Borges, ciertamente, también es su víctima: como el inmenso mapa de aquel imperio cuya historia narra, también su obra es apenas un papel que copia y reproduce la tierra, que puede, a lo sumo, adherirse con tenacidad pero que acaba dispersándose en fragmentos al viento. La pasión de Borges sabe que es de papel y sufre por ello, padece y trata de superar, con la exaltación, la exangüe constitución de la propia vitalidad. Una sequedad espiritual parece haber purificado y esterilizado en Borges las linfas del deseo y del eros, dando a sus páginas una aséptica extrañeza sexual; la admiración por el coraje nace asimismo de una envidia profunda por la inalcanzable vida elemental, tanto que se arroja, nostálgica e infantil, en la excitación y la violencia. Hasta la mitología guerrera y patriótica se revela como «un culto idolátrico por los militares

muertos, con los cuales quizá no podría intercambiar una sola palabra», se muestra como otra forma de lamento por valores jamás poseídos por Borges y antitéticos con su más íntima naturaleza. Si la poesía es solamente una alusión a las cosas, un esbozo de la vida fugitiva, acentúa el dolor de no poderla expresar ni aferrar, el sentido de la vanidad de existir y de la misma y propia fatuidad. Borges es un gran escritor cuando logra decir la melancolía que causa esta inadecuación entre la poesía y el vano amor por la vida que se sustrae a ella; su arte es discreto y reticente, se confía en el margen y la indirecta sugestión, aflora en lo apartado, en la retención del adjetivo y la cautela del adverbio. Como escribe en su admirable ensayo «La muralla y los libros», su poesía es «la inminencia de una revelación que no se produce», es el encanto de un instante en el cual parece que las cosas están a punto de decirnos su secreto. Es la poesía de una espera desilusionada, porque tal secreto no llega a decirse y permanece en la sombra. Sabedor de que tal desilusión es el actual destino de la literatura, a la cual no es dado transmitir valores, ser depositaria de tradiciones ni tener, en consecuencia, un público de escuchas a los cuales narrar historias densas de significado, Borges finge una híbrida contaminación entre poesía y ensayo, se hace pasar por comentarista y glosador de historias ajenas, de modo que pueda seguir narrándolas y narrar como si el narrador tuviese todavía hoy su público y como si no existiese la crisis de la épica, que espera eludir con sólo el camuflaje de la recensión erudita, la nota bibliográfica, la comunicación científica o la disquisición teológica. Así como el padre Brown escondía una piedra entre las piedras para que escapase más fácilmente a la atención, Borges quiere cubrir con la mistificación, la ausencia de la verdad.

En esta mistificación, no obstante, se recupera la ostentación de un enorme y sutil cargamento conceptual que, por otra parte, se revela, detrás del juego complicado y tortuoso, nada complejo ni profundo. Como las *Elegías del Duino* de Rilke, los cuentos de Borges ocultan, bajo las incrustaciones de citas e invocaciones, una cultura monocorde y atrasada, más escuchada con curiosidad que evaluada y juzgada. De los fragmentos de culturas exóticas y lejanas, Borges sabe extraer una doliente poesía de la precariedad y de la incertidumbre humanas, pero, ciertamente, no en grado de trasvasar al arte una coherente posición intelectual; su muy poética erudición va desde los heresiarcas gnósticos a los bardos sajones pero excluye a todo el pensamiento que ha contribuido, en forma antitética y varia, a construir la civilización moderna. La concepción de Borges se apoya en una obsesión circular, sobre la identidad universal de todas las cosas, sobre la enumeración que acumula infinitamente la multiplicidad, para descubrir la presencia de lo único y lo siempre igual, y proclamar la

indiferencia de la vida individual y la vanidad de todo juicio. «Deplorar un solo hecho real» dice un personaje suyo, «es injuriar al universo». En dos o tres momentos de gran inspiración, Borges logra representar la totalidad simultánea y vertiginosa del mundo, en la cual todo se sostiene y todo está justificado y es inclasificable, pero la monótona celebración del acceder total y la devaluación de la responsabilidad, se tornan una árida inclinación a la tragedia, el *pathos* conservador de quien se prosterna ante las cosas tal como son y desprecia la esperanza de modificarlas para ilusionarse, en la convivencia con ellas, de vencer al mal identificándose y embriagándose con él. Pero esta voluntad de endurecer la realidad provisoria y convertirla en un hecho ineluctable, de transfigurarla en una religión de la vida siempre indistinta y siempre idéntica, tiene la esterilidad de quien se compulsa a ser impasible ante los sufrimientos de los hombres. De esta insensibilidad, ha dado y sigue dando pruebas brutales, con un empecinamiento autolesivo: ha pedido la pena de muerte para Debray, ha exaltado al Caudillo, loado la dictadura chilena, deplorado las tentativas de atenuar los males sociales. Detrás de este cinismo puede estar la desesperación del reaccionario que intenta reprimir su propia lacerante sensibilidad con la barbarie y tal vez también el trágido desdén del enemigo del pueblo que niega la historia por repulsión hacia los retóricos del progresismo, pero se trata de un donquijotismo mezquino: todo valor humano o poético, advertía Saba, debe ser una acción y no una reacción. La verdad del poeta conservador es la renuncia, la fatigada resignación, la vejez, el silencio político, no la enfática declaración de mala fe política.

La inteligencia conservadora apuesta explícitamente por lo inmediato, por la pretendida verdad concreta de la vida, opuesta, con desprecio, a la proclamada abstracción de las ideologías. Desde siempre, el conservador se propone como hombre del realismo, del irónico y escéptico pesimismo, del desilusionado conocimiento de lo existente; se propone como afirmardor de las cosas tal como son, ahora y aquí, queriendo cantar su fuerza indiferente y amoral, el rojizo y embriagador oro del presente puro, del hoy inalterable.

La gran literatura reaccionaria moderna nace de esta laceración, del espejismo de vencer al mal ensimismándose con él, emborrachándose con él y convirtiéndolo en la verdad. Es una aventura que, a partir del altísimo itinerario de Nietzsche, extrae su nobleza del dolor que la impregna y que rechaza con la barbarie. Muchos entre tales antagonistas de la civilización han pagado caro su error y se encontraron en el banco de los acusados de la historia, antes de elegir el expediente de la retirada *in extremis*, del cauto repaso o de la prudente parada en el penúltimo escalón. De Pirandello a Mishima, de Pound y Céline a Hamsun, el escritor de derecha es una figu-

ra trágica; la dignidad, la grandeza y la esterilidad de tal tragedia no disminuyen en los casos de escritores como Borges o Gadda, a los cuales unas fortuitas circunstancias históricas y una refinada educación impidieron aceptar la fachada más trivial y veraz de la derecha, la fascista, de la cual fueron acérrimos enemigos y ridiculizadores, pero que entran, sin duda, con inquietante melancolía, en la religión de la vida total e indiferente.

Pero más allá del sufrido *pathos* fantástico y sentimental, la orgullosa objetividad del conservador es, a menudo, más ingenua que los despreciados fervores comprometidos. El defensor de lo inmediato presente se demuestra un conmovido elegíaco del pasado, el incorruptible oro del hoy es un muerto depósito del ayer, el cantor de la vida ilesa de las ideas es un triste custodio de la muerte, de lo que se disuelve y muere porque no se quiere construir ningún edificio de valores que pueda salvarlo y conservarlo.

Hasta la ausencia de juicio, alejado de la contemplación global de la rueda de las cosas, puede ser, en un momento dado y bajo cierta luz, la profunda ley de una irrepetible acción personal: Borges puede citar con amor insistente y con poética felicidad el evangelio anárquico-reaccionario de Don Quijote: «que cada cual se las arregle con su pecado; no es bueno que los hombres honestos sean verdugos de los demás hombres, cuando carecen de interés en el asunto». Pero este altivo e impávido orgullo, que en Borges, a menudo, es la verdad del hombre que expía su propia culpa en solitario, desplazada al plano histórico-político, deviene, en un cuento escrito en colaboración con el mediocre Bioy Casares, una rencorosa prédica contra el derecho y el deber del Estado de proveer trabajo, hospitales y prisiones.

El signo más auténtico es encontrado por el poeta conservador en la renuncia. El oro que canta no es el pesado y bárbaro de la conquista ni el luciente del tesoro robado y desenterrado, sino el opaco del ocaso o de un espejo del cual se retira lentamente el sol de la tarde. *El oro de los tigres,* catalogado entre las poesías de vejez de Borges, es el estriado amarillo de unos animales en jaula, el rubio de unos cabellos amados en vano, el resplandor de hogueras y glorias de papel entrevistas sólo en la literatura, el sobredorado de los tejuelos, el tenue fulgor de la luz que casi se confunde con la apagada mirada del escritor. En el fastuoso declinar de estos versos discurre la obsesión de la identidad universal; libros, gestas, batallas, eventos, épocas, siglos, objetos lejanos y diversos se acumulan en un catálogo de la vejez y la resignación para reducirse a la monótona reaparición del uno. Esta devaluación de lo múltiple, con su implícita indiferencia por la individualidad, es quizás el sello de toda concepción reaccionaria, que persigue el vacío en su entorno, el empobrecimiento de la vida y la negación del insuprimible valor que es cada existencia singular.

Borges es un poeta cuando olvida la identidad mística e indiferente de las cosas por amor de la individualidad efímera e insustituible, los rasgos de su Beatriz, que la erosión de los años borra trágicamente y aleja del incesante movimiento del mundo, y del rostro de Teodelina Villar, ornado por la muerte, la juventud y la estulticia. Hay una melancolía de la mudanza que ya no podremos vivir sin las palabras de Borges. Esta estrictez vital ha permitido a Borges superar sus angostas durezas de reaccionario y entender la dignidad de todos los hombres, del indio oscuro más orgulloso que un emperador y de los bárbaros que enseñan pudor y fidelidad al misionero, del guerrero longobardo que abandona la tribu por la ciudad romana y de la mujer inglesa que escoge la tribu. Si Borges ha sentido la fascinación de la lucha, ha sentido también aquélla, tanto más alta, de quien la sabe renunciar. Esta gracia rara y aislada es el don de un instante, que no siempre redime un corto y hastiado aliento en el cual se empequeñece la epopeya y se disuelve el sueño de la liberación, pero que basta para volver indeleble la verdad de un hombre que, como su personaje, puede decir: «No he vivido. Quisiera ser otro».

(1976)

La revelación que no llega

Si el mundo fuera finito y hubiera que dedicarle una celebración, conforme la costumbre de las sociedades literarias de provincia que invitan a ilustres conferenciantes a conmemorar a las glorias locales lentamente sustraídas al olvido, nadie más adecuado que Borges para evocar, ante un público cuidadoso, el mundo desaparecido, su variopinta superficie de 510.000 kilómetros cuadrados, cubierta, en un 70%, de agua salada, que los hombres, según recordaría el persuasivo orador, solían denominar genéricamente mares y, en ciertos casos, no sin énfasis, océanos. La obra de Borges, que no se cansa de enumerar los mudables objetos y las innumerables formas de la realidad, es un disolvente catálogo del mundo, una tentativa de apoderarse de la fugitiva multiplicidad de la vida, encerrándola en la concisa precisión de un artículo de enciclopedia. Pero el mundo, en la página borgiana, se sustrae a la acrobacia de las palabras que suponen haberlo cogido; está siempre en otra parte, fuera de la página, así como toda realidad está siempre fuera de la sala de conferencias en la cual se la celebra y conmemora.

Las palabras de Borges dicen la nostalgia por la vida que persiguen; en un lírico retorno del abuelo, el coronel Francisco Borges, celebrado en las memorias familiares y en la historia argentina, aquél se aleja a caballo,

inaccesible al verso que quisiera revelar su secreto, en tanto el poema sobre el tigre sólo consigue, con rimas y figuras retóricas, dibujar un tigre de papel y no encontrar el otro tigre, que se arrastra por la selva, más allá de cualquier verso.

Borges, tal vez, deseó que su obra fuera un arca de Noé, plena de la vida salvada de la destrucción y ordenada como las parejas de animales escogidas para representar y dar continuidad a la variedad de la naturaleza; intérprete y víctima de la ausencia moderna, él debe, a cambio, resignarse a parecer ese mapa del imperio cuya parábola narra, mapa que reproduce fielmente la tierra y se le adhiere con exactitud, pero que finalmente es deshecho por el viento. Los conjurados que, en cierto cuento, quieren organizar un parlamento mundial que represente a todos los hombres y la entera realidad, advierten que el único parlamenteo del mundo es el mundo mismo, en el imprevisible flujo de las cosas fugaces, que ningún símbolo o representante puede sustituir en su singularidad, sin que pierdan su esencia.

Borges es el gran poeta de la melancolía del papel, consciente de la aridez implícita en la vanagloria de las palabras; no es el escritor de la mentira y el artificio, tan caros a los escritores italianos, que han propagado su culto descomedido. Borges, que en un ensayo sobre la antigua poesía escandinava, se lamenta de aquellos sofisticados funambulismos verbales que se permite él mismo en algunas de sus páginas más tortuosamente banales, conoce esa poesía de la sencillez elemental que supera al individuo para identificarse con la realidad de cada uno: sus páginas son grandes cuando se detiene, comprimiendo lo esencial de una historia o de una vida en pocas líneas, en la luz de la tarde, en la caída lenta y potente de la lluvia, en la cercanía del sueño, en la sombra tierna y profunda de la casa natal, en el coraje y la fidelidad, en la frescura del agua que alegra, en un espléndido relato, la especulación de Averroes.

Ciertamente, Borges, artista innovador que quisiera inscribirse en el surco conservador de su tradición familiar y de la vieja civilización europea, advierte en sí mismo el exilio del individuo respecto a aquella épica familiaridad con el ritmo de la existencia, la ambigüedad moderna que impide arraigar en la plenitud de la vida y obliga al escritor contemporáneo a la extrañeza y la falsificación. Sabe que su obra no es la vida, sino apenas su enumeración, la cual, a su vez, se inserta, mínima e inquietante, en la vida misma, como sucede en la biblioteca de Babel, que contiene su propio catálogo, el cual también registra los innumerables catálogos falsos en los que, aunque erróneamente, figura consignado, según la paradoja matemática de la clase que entre sus elementos comprende, también, la clase que la comprende. Cada relato de Borges, como su cuento sobre el

imaginario país de Tlön, es una acepción indebida añadida de modo fraudulento a la Enciclopedia Británica, que de a poco va insinuando sus propias ficciones en lo real para hacerlo deslizarse hacia la irrealidad.

Sabedor de la naturaleza de papel de su pasión, Borges busca a veces compensar con la exaltación, hasta con una excitada admiración por la violencia y la crueldad, su propia y exangüe constitución vital. Una sequedad espiritual parece haber cegado en él las linfas del deseo erótico, transfiriendo su intensidad a la abstracción de la memoria y dando a sus páginas una ascética extrañeza respecto al sexo. La sublimación es tan intensa que consume toda energía; el amor se quema íntegro en la interioridad del sentimiento y del pensamiento, en el apasionado y minucioso archivo de la persona amada. El amante se ve tan empujado a catalogar, en la mente y el corazón, los rasgos imperiosos de su Beatriz o a celebrar vanamente, tras su muerte, sus aniversarios, que no le queda más fuerza para amar realmente y de cerca. Borges es el poeta del amor reprimido y callado, ignorante de toda física y capaz sólo de transfiguración; sus melancólicos y puntillosos protocolos del corazón conocen la perdición del enamoramiento, con el tierno encanto y la sospechosa acritud de quien suspira de lejos, ignorando la totalidad del amor.

Su aversión a procrear no es sólo la objeción del místico a la inútil multiplicación de las ilusorias pobrezas individuales, es también un espía de la esterilidad que acecha a su obra. Sus dioses, según él ha dicho, no le han concedido la expresión, que crea la vida, sino sólo la alusión, que la menciona de pasada. Su poesía dice la melancolía de este esbozo fugitivo, «la inminencia de una revelación que no se produce», la desilusionada espera de un secreto que se disuelve un instante antes de ser dicho. Borges es el poeta del momento aún no desplegado en la duración, de la posibilidad no realizada; algunos de sus cuentos parecen el refulgente esbozo de un cuento por escribir.

En esta potencialidad desilusionada él encarna el destino de la literatura, a la cual ya no es dado transmitir valores y contar historias íntegras en su significado. Él gestiona esta crisis fingiéndose comentarista de libros inexistentes, camuflando abiertamente su invención de nota bibliográfica o glosa erudita, con las cuales oculta, en un evidente abuso de mistificación, la ausencia de la verdad. En esto consiste su modernidad, y no en la ostentación de un rebuscado equipaje cultural, demasiado admirado y, en realidad, nada profundo.

Gran poeta de la precariedad humana, Borges es un lector omnívoro pero no es un escritor culto; su erudición es una lista de elementos más acumulados que asimilados, es el repertorio imitativo del escritor colonial (según observa Cesare Acutis) que se apropia hasta lo hiperbólico de la

tradición de origen. Su arte discreto y retraído que se confía en el margen y la reticencia, parece fácil pero es extremadamente peligroso de imitar, como anota Carmelo Samonà. Como los Kafka, los émulos de Borges han terminado miserablemente, copiando las fáciles fórmulas geométricas de sus intrigas laberínticas y la superficial sugestión de sus comentarios apócrifos, y perdiendo la dolorosa e irónica ambivalencia de su poesía, que muestra el extravío de la inteligencia en la trama elemental del mundo. Es verdad que el propio Borges parece, en ocasiones, en páginas repetitivas y en algunas agudezas chatamente excéntricas de sus excesivas entrevistas, uno de estos plagiarios suyos.

Borges vive de sus propias rentas, y a veces a bajo precio; autor de unas pocas altísimas páginas y de muchas fatigosas repeticiones, sabe que esta multiplicación de sus exiguas palabras ya constituye, en muchos casos, un abuso, o la máscara de una secreta aridez, de una fatiga confiada al estereotipo. Con melancólica ironía se da cuenta, como ha dicho en un reciente prefacio, que cuanto escribe es juzgado y acogido por la idea, por otra parte consolidada y preconstituida, que se tiene de él, y no por lo que vale.

Lo que escribe ya no le pertenece sino a ese otro que es Borges. Y este Borges, que dialoga coqueta y apasionadamente con los grandes escritores del pasado, no es uno de ellos, no tiene su estatura ni su grandeza. Es eco y sombra, glosador y comentador de la gran poesía, como los exégetas medievales eran apostilladores, intérpretes y divulgadores de los libros sagrados. Es uno de nosotros, que se sabe lejano de aquella grandeza no poseída. Pero sabe que la grandeza es lo que no somos y señala, con altísimo recelo tal falta, tal lejanía y tal nostalgia. Quizá Borges considere su fama como un *bluff;* él mismo ha dicho querer escribir —y tal vez ya lo haya hecho— una refutación y una crítica mordaz de Borges: ciertamente sería un juego, una mistificación literaria, pero esta broma —como tantas de sus mistificaciones— ocultaría púdicamente una verdad, sería un modo de ser realmente sincero, fingiendo jugar a hacerse el sincero.

No sólo cuanto escribe, sino lo que vive pertenece al otro, a Borges. «Al otro, a Borges, se ocurren las cosas», ha escrito en una parábola que tal vez sea la mayor y más poética página que se haya escrito sobre la relación entre escritura y vida. La palabra absorbe la vida, transforma los pequeños amores y placeres de cada día en una hipérbole exhibicionista y vanidosa: «Me gustan los relojes de arena, los mapas, las estampas del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte estas preferencias, pero de un modo vanidoso que las transforma en los atributos de un actor».

La vida está constreñida a ceder todo a la escritura, a cederle, sobre todo, ese indefinible e indecible dejarse vivir que constituye el anónimo e

indiferente secreto de nuestra existencia: pasear por las calles y contemplar el arco de un zaguán, perderse en el color de una noche, adormecerse. Esta vida indiferente e inalcanzable, que existe más en el río de las cosas que en los sentimientos y en los pensamientos, no se reconoce en las propias palabras o en los libros propios, sino más bien en los libros escritos por otros o en el arpegio de una guitarra. Escribir no salva la vida, aun cuando permite a algunos instantes sobrevivir en las palabras, porque la vida no puede reconocer ni recobrar en ellas la propia verdad inmediata, inexpresable y fugitiva.

Borges es un maestro en la evocación de esta extrañeza de la vida respecto a toda expresión, esta distancia entre el escritor y sus palabras. Él se encuentra más en los libros ajenos o en el acorde de una guitarra, porque la música de aquellas palabras o de aquellos acordes es un apunte de la revelación que no se produce, el eco o la imagen de algo que él siente dentro de sí y que jamás podrá decir, en tanto sus libros son la expresión cumplida y definida, y por ello insuficiente, de su pensamiento y de su voluntad, y pertenecen al pasado. Cada libro que hemos escrito pertenece al pasado, cada libro que leemos o releemos es el presente; cada libro que hemos escrito es una ocasión, de alguna manera fallida, que sentimos tan incomparable a nuestra verdad de entonces como extraña a la verdad de hoy.

La mayor revelación es aquella que nos hace descubrir cómo existimos fuera, en la realidad exterior, en el agua que refleja nuestra imagen o en la mirada que la recoge y la custodia, en la memoria y en los sentimientos de los demás, que nos conservan y nos salvan en su corazón. Existimos en quien nos ama y nos hace habitar en sus pensamientos. Nuestra verdadera muerte no sucede, según Borges, con nuestra extinción física: ésta última, como dice el poema «Límites», nos gasta incesantemente, a cada momento, tiene lugar cada vez que, sin saberlo, abrimos un libro por última vez y pasamos por última vez por una calle. La verdadera muerte, como dice la espléndida parábola de «El testigo», sucede cuando se cierran los últimos ojos que han visto nuestro rostro, cuando se apaga el último pensamiento de alguien que nos recuerda, cuando se borran las huellas que hemos dejado en el mundo: el último sajón, en «El testigo», muere arrastrando hacia la nada las imágenes de los ritos paganos, los ídolos y los sacrificios perdidos de una edad desaparecida.

Todo hombre, para Borges, siente —como Dante en el apólogo del *Inferno,* I, 32— haber recibido y perdido una cosa infinita e irrecuperable. Es la intuición de la propia identidad, de aquel vacío indefinible e impersonal del que estamos hechos. Dentro de Shakespeare no hay nadie, hay sólo un poco de frío, una vanidad irreal y anónima que le permite ser tantos hom-

bres, de ponerse y quitarse el alma de César, de Macbeth y de Julieta; y Shakespeare, para Borges, es el modelo de todo hombre que, al igual que Dios, es muchos y ninguno, es un sueño sin nombre, anónimo y plural. Como dice el epílogo de «Borges y yo», el autorretrato de un hombre se sobrepone, se entreteje y se identifica con el paisaje del mundo; las líneas que dibujan sus rasgos trazan también el perfil de los reinos y las provincias, las bahías y los caballos, de la innumerable multiplicidad del mundo.

Borges quiere ser el poeta de la totalidad, del acaecer aceptado integralmente más allá del bien y del mal. En nombre de esta aceptación de las cosas tal como son, Borges, que tiene toda la grandeza épica y la dureza del conservador agrario vinculado a la posesión e insensible a las miserias humanas, ha dirigido famosos y tristes elogios a la violencia y a la injusticia, quizá con lo autodestructivo del reaccionario que se ofende a sí mismo con tal de ofender al conformismo progresista. Su mundo es el de la inmutable repetición del epos agrario, reflejado en la obsesión circular que domina a su fantasía. Quizás él no ha visto el Aleph, la simultánea revelación de la totalidad; genial e irónicamente sabedor de la escisión entre el yo que vive y el yo que escribe, Borges inventa entonces la historia de un Borges más afortunado y ufano, que quizás ha visto el Aleph o, como escribe Roberto Paoli, que tiene buenas razones para decir que lo ha visto.

De aquella totalidad quedan, aislados, algunos fragmentos, la desnuda presencia de algunos hechos. Borges reduce la vida a la indiferencia de los hechos, los cuales obedecen a una inexorable ley física o a la casualidad, ambas sustraídas al juicio moral. En el universo de Borges existen códigos de comportamiento, pero no existe la culpa ni su elaboración en la psicología, que graba sus cicatrices en el corazón del hombre sometido a un examen de consciencia. Sobre estas grietas de la personalidad, Borges enarca un orden objetivo como el Vallo Adriano o el Puente de Kipling, una ley según la cual el individuo se identifica con su propio destino. Por esto desprecia la introspección de la novela psicológica y le gustan las férreas sagas nórdicas, en las que lo esencial —la batalla, la venganza, la muerte— emerge con lo elemental de los hechos puros, del mar que se triza contra los escollos o el grito de una gaviota.

Estos hechos se recogen en los ojos casi muertos del poeta, el cual sabe que no es uno de ellos, aislado en el mundo como un objeto abandonado en la playa. Hace dos años, en Venecia, nos rogaba que le describiésemos los colores y las formas de las casas edificadas sobre el agua; cuando la conversación recaía en una obra suya, se retraía, confundido. Sabía que no tenía el derecho de glorificarse en sus palabras: cuando yo le contaba mi gratitud por aquellas primeras líneas de «El Aleph», que nos hicieron

entender qué se ha perdido verdaderamente con la muerte de un ser querido, Borges dudaba; tal vez se preguntaba, incrédulo, cómo había logrado ocurrir que, en la imprevisible y ultrapersonal gracia de la poesía, justamente él se hubiera tropezado con aquella verdad y con aquellas palabras, que por otro lado, formaban parte del mundo y no pertenecían ya a nadie en particular.

Probablemente pensaba de sus libros lo mismo que Asterión, el Minotauro de su cuento, piensa del sol y las estrellas: quizá los he creado yo, pero no me acuerdo. Ahora Borges cumple ochenta años. Hemos aprendido para siempre, de él, que el tiempo, como ha escrito, es un río que nos lleva pero que nosotros somos ese río. Ni siquiera de esta verdad sabremos hacer uso para que nos ayude. La vida, ha dicho Borges, da todo a todos, pero casi nadie lo sabe.

(1979)

(Traducción de Blas Matamoro)

Claudio Magris

Poemas

A los Exiliados Románticos Españoles (1814-1833)

Para Antonio Hernández

Es estremecedor tocar los nombres
de aquellos que salieron de su patria
(Blanco, Arnao. Gorostiza, Toreno.
de la Rosa, Puigblanch, Galiano.
Moratín, Rivas, Arnao, los Villanueva
y tantos miserables olvidados)
sin otra condición que pesadumbre
ni otra palabra que los improperios.

Verlos correr el mundo como espías
recelosos, como locos histéricos,
como resucitados con sudario puesto,
como Lázaros sin hermanas ni allegados
que frotaran su herida con ungüentos.
Seguirlos por el rastro de sus obras,
de sus desdichas y sus melancolías
cada vez más punzantes y desarboladas
a medida que todo se les desvanece
y la esperanza se les vuelve rara.

Y —contra toda convicción— añoran
el mundo que antes maldecían:

la barbarie taurina, el torcido aquelarre,
el juego de las tablas y los zancos
y la gallina ciega y el machacón fandango.
La patria antes odiosa, ahora evocada
con un fragor de duelo entre los sueños
como un veneno dulce que no hiere.

No murmuran su nombre, lo reclaman.
No solicitan regresar, lo exigen.
No piden libertad, sino la ejercen
en la perpetua sed de su naufragio.
Y como huérfanos tantean ciegamente
las paredes vacías de su estancia.
El ceño recuperan con el tiempo
y el rictus desdeñoso de los labios
al verse ajenos a los secos caminos,
en reinos de la lluvia y de la niebla,
buscando que la luz les dé en la frente
como un estigma propio de su raza.

Dondequiera que van, son españoles.
Lo saben porque gustan hacia dentro
la sangre que se muele lentamente
con una lengua blanda
en la boca sedienta y malograda.

Envejecemos juntos

A «Sufi»

¿Y qué decir de aquel valor atolondrado
que disputaba al viento el presente, el pasado,
la misma libertad?

Las lejanas hogueras brillando en los parajes
en tanto que tú y yo, solitarios, resurgimos
como lobos hambrientos tras los verdes ramajes
con rugir de metal.

A lo lejos el ansia de los montes azules,
los roquedales cárdenos bajo la tarde gris,

los palomos pintados sobre un campo de gules
en búsqueda de amor.

Envejecemos juntos y juntos proseguimos
con esta bárbara costumbre de sobrevivir,
contra el viento de frente o el halago o los mimos
o la flecha del sol.

Pasaron ya los tiempos de saltarse las zarzas,
de vadear los ríos entre guijarros deslumbrantes,
de evitar la amenaza de abejas o de garzas
en pascual procesión.

En tu crin portentosa te ha salido una cana
y se une a las mías con la misma vejez.
Caballo hermoso y mío, tu cabeza es humana.
También tu corazón.

Somos, como el centauro, sólo un cuerpo de amigos,
un cuerpo prodigioso ensamblado hasta su fin.
Envejecemos juntos entre mieses y trigos,
con la misma dulzura que la flor del jardín.

Lo invisible

A José Hierro

Todo, pues, pereció para mí; ya no tengo ni bienes, ni libros, ni hogar y ni siquiera tengo patria, que tal nombre no quiero dar a una pequeña porción del país donde ni se defiende con rabia ni furor la libertad, ni con justicia y gratitud el honor y el decoro de los que tanto han trabajado por ella (**Jovellanos** en carta a lord Holland).

En el castillo de Bellver los muros
cierran la vista al horizonte,
impiden la mirada de los huertos,
niegan la luz externa y jubilosa,
pero dejan oír las lentas vueltas
de los molinos de viento más cercanos:
la existencia del aire y de la vida.

Tras el rastrillo de anchos goznes,
en el húmedo sótano encerrado,
el prisionero escucha ese sonido
del aire. Ha contado los días,
las semanas, los meses y los años.
No cree equivocarse: es ya febrero.
La sexta vez que febrero transcurre
sin ver el mar, el día con su luz,
las infinitas noches estrelladas.

No siente la nostalgia
de las antiguas fiestas palaciegas
donde se le invitaba entre prelados
y necios caballeros de gran gala.

Abomina de fiestas y de paños
brocados, de sedas y de oros, cirios
y antorchas, vajillas y aguamaniles
perfumados. No es hombre para fiestas
ni licenciosos vicios de la corte.
Y los conoce todos. Fue Ministro.
Tuvo que redactar aquel informe
sobre el «Origen en España
de los espectáculos y diversiones
públicas». Qué necedad los toros.
Qué estupidez torneos, romerías,
juegos escénicos y partidas de caza...

Pero es febrero.
En la colina del castillo acaso
estén en flor ya los almendros.

Con el viento, movidos, remecidos,
son los almendros la última nevada.
Son sembrado de copos por los campos;
son una luz más viva que la plata;
son un caudal de soles diminutos.
Febrero ya, una vez más febrero.
Los días del milagro, las mañanas
más hermosas del mundo, el renacer

del aire y los perfumes de la flor
dejándose sentir a los insectos,
la tierra resurgiendo de su lápida.
La chispa de un incendio imprevisible.

Y en medio de ese aroma, de ese olor
a incontrastable movimiento, ellos
vistiéndose una capa rosa y blanca
de infinita pujanza contra el frío.
¡Cuánta consolación si los mirase!

Alienta lo invisible la esperanza
de redención: no por los bienes o el poder
o por las tierras que otro tiempo tuvo.
No añora su pasado el hombre sabio,
nada le duele ni de nada se queja.
Vendrá algún día y tal vez lo recuerden
amigos poderosos y regrese a Palacio.
Se inclinará ante un nuevo soberano,
un nuevo rey, quizá un emperador.
Sonreirá de un modo imperceptible
mientras se inclina ante la vanidad,
porque no hay rey ni príncipe en la tierra
que, aun adornado de cetro y de corona,
envuelto entre su manto de oros y armiños,
consiga gloria capaz de aventajar
la limpia majestad de un solo almendro.

Pedro J. de la Peña

La balsa de la Medusa

Número 35 1995

REVISTA TRIMESTRAL

J. A. Ramírez, *El asunto de la dama falsa.* *S. Wittenberg, La mirada que pinta.* **M.ª T. López de la Vieja,** *La imagen reflexionante.* **E. Fernández G.,** *El otro que nos habita.* **P. Fabra,** *En torno a la racionalidad comunicativa y sus presupuestos lingüísticos.* **M.ª Elena Bravo,** *La Revolución de 1868 y el feminismo español.* **M. Foucault,** *Pierre Boulez: A pantalla través.* **C. Thiebaut,** *La argumentación bien temperada.* **C. Pereda,** *Vértigos argumentales, pasiones y audacias.* **J. Herrera,** *La fotografía desde la historia del arte.* **F. Castanedo,** *La ficción más consagrada.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

37'3 con Celosa y Flor

Lunes, 6. 1 y 15 de la tarde

¿QUE decís de circo, que te hable de circo? ¡Ufa! Hasta pasado mañana podíamos estar acá en estas dos camas y verías.

Pero bueno, ahora que no ando tan cansado... Porque de eso sé todo.

Cuatro.

En cuatro circos anduve allá, así que vos verás.

Sí que estoy mucho menos cansado. Y fresco, casi sin fiebre. Yo lo noto. Sin el termómetro lo noto, sin nada. Sólo los... esperate, aay... los coagulitos todavía. Ya ayer no me hacían mal, pero esta mañana otra vez, mmm. Y ahora. Menos, eso sí, duelen menos. Y más de a poco. Pero lo bueno es la temperatura, che, 37'3 desde anoche, y que ahora tendré lo mismo, esas decimitas. Casi nada.

Lunes, ¿no es? El jueves, el jueves o el viernes es a lo mejor cuando me dan de alta, mirá.

Y bueno, andar no voy a tener que andar mucho. Aparte de que vendrá Meli, mi casa queda ahí a la vuelta, ya te dije. Como yendo a Puntales. De aquí a tres cuadras, creo. ¿Qué?: ah, claro, me gustaría más estar en el Hospital viejo, en el Mora. Y vivir allá abajo, ¿pero cómo no? De murallitas para adentro no más, en lo sabroso. Por donde anduve de pibe. ¿Yo?... me sacaron chico de acá, con diez años, y del cogollo mismo del barrio La Viña, enterate. De la calle Trinidá, al costado de la panadería. Y es lo que me gusta. Todo aquello.

Lo que pasó es que ahora tuve que venirme a ésto, que querés, acá en Puerta Tierra está lo de la nieta, lo de los dos sobrinos grandes, está todo. Por ellos me vine de Buenos Aires, pero sin querer pesarles, ah no. Sin joder. Me volví por ellos y por quedar cerca de mi mama ya cuando m'echen pa la Quinta'l Ñato. El Patio de las Malvas que le dicen acá, ¿no? O, bueno, que le decimos. Porque yo también soy como ustedes. Gaditano.

¿Ma qué del habla, y cómo no la voy a tener el habla? También digo cosas de acá, las dije siempre porque soy de acá. Pero cómo no voy a hablar porteño, con cincuentisiete años de Argentina... no: cincuentiseis, y uno en Chile. Justo el año que pasé la cordillera con el Circo de París. Bueno, de París no era más que Renata la mujer del dueño, mirá.

De marzo a marzo estuvimos.

Y antes le dieron muchas vueltas. Se lo pensó mucho el Circo de París lo de pasar a Chile, con todo y animales; mover afuera un circo así, ah, es mucha plata y mucho riesgo ese. Te las jugás todas, che. Así que a mí, que era el Banco Nasional, me traían loco, yo era el de los números y las cuentas. Y ellos, duro, Di Caro y la mujer, la Renata: «*Jusfino, ahora mirá por cuánto sale si llevamos este número dejando acá este otro. Justino a ver cómo está la plata chilena al cambio, no nos paguen a centavo el peso. Justino, qué te parece a vos de ir allá, ¿vamos o no vamos?*» Hasta me hacían estudiar el mapa de Chile, me hacían.

Luego se decidieron, tiraron p'alante, como decís acá.

Y no fue mal. No fue nada mal, quitando la macana aquella del Gran Markoff. Pero se ganó guita en Chile, no sé por qué ya no volvimos nunca más: la gorda, la fransesa, que andaba siempre con los miedos. Por eso no volvimos, ahí está la madre del borrego, los miedos de la gorda Renata (¿me alcanzás ese vaso de agua?). Y sí... con lo del Gran Markoff, bueno, sí, que se asustara ella. Porque aquello costó. Costó una buena plata de días perdidos y de facturas de hospital, ahora te cuento. Pero eso, ni Chile ni nada, eso igual nos hubiera pasado en cualquier lugar, pobre tipo.

En Antofagasta le pasó, me parece, o cerca. Donde los mineros del salitre o del cobre.

Y ya se lo tenía dicho yo, oí esto; yo no entiendo de lo del Gran Markoff, cómo voy a entender de ese laburo. Pero me dio el barrunto y hasta se lo dije al Di Caro. Y al Markoff mismo dos veces:

—Mirá, polaco, no te me hagás el piola y escuchame, que esa no te quiere bien. La oscurita no te quiere bien.

La Celosa... Le había puesto yo La Celosa, y a él no le hacía gracia: «*¡no!, ¿celosa pog qué, pog qué?, se llama Linka*»; era rumano el Gran Markoff. Pero yo le había visto bien los chinchulines a La Celosa. La más mansa, la más obediente en el aro y en el baile del final, y te juro a vos que yo la veía como a esas minas lindas, sonsas, y que luego te largan la puñalada.

Pero la más domadita, la mejor, seguía siendo La Celosa, sobre todo en el baile del final, ya con los otros leones más fatigados y más inquietos para ese esfuerzo: un vals criollo y todos los animales parados, bailándolo con las manos en alto antes de irse por el túnel, que enseguida salían tam-

bién por ahí a cuatro patas los payasos remedándolos y remedando a su amo, al Gran Markoff.

¡Bien alto el polaco!: hasta a los leones en el vals criollo les sacaba la cabeza, ya ves si era grande... Disculpá, ¿no ha pasado ahora el doctor más joven, el de la barba? Por si él me sabe decir... mm... o la enfermera jefa, la morocha, cuándo van a dejar de joder estos coágulos... Y si el jueves o el viernes me dejarían ir a casa.

Pero bueno, ya lo sabré todo, no voy a estar acá como un pibe malcriado, a las quejitas y a marear. Y porque les pregunte a ellos, tampoco voy a salir de acá después o antes, ¿qué?, ni me van a sacar todo esto, los goteros, las sondas, sino cuando lo diga el capo. El doctor Flores.

Disculpá, che, a ver en dónde estábamos.

Sí, en que no perdió plata el París en Chile, pero eso ya te lo dije. Al revés, se ganó. Bien que se ganó.

Te estaba diciendo lo de La Celosa. Lindo animal, mirá vos.

Algo más oscurita de pelo que los otros cinco leones, así tirando a caramelo tostado... linda. Pero yo me la juné a fondo, vaya a saber por qué la tenía calada. Fijate: esa leona también le obedecía en todo al Markoff no más mirarla, pero, ah, algunas veces que se le acercaba el polaco levantaba medio labio de arriba, bien remangadito, así un sube-y-baja rápido sin mover lo demás del hocico y mostrando un colmillo nomás, como si se lo limpiara ese colmillo de un estorbo o lo hiciera por juego, hasta riéndose. Pero no me gustaba, mirá vos, sin entender ni ser domador a mí no me gustaba aquello. Y yo, métale sermón al hombre:

—Andáte con ojo, che, ¿pero no estás viendo lo que hace, ruso'e mierda?

Y el Markoff me miraba de arriba, de grandullón que era el pobre tipo:

—No, no, gallego, yo sé. Es que contenta, contenta. Eso es contenta.

Hasta que se echó encima en Chile la noche aquella de nieve y viento, ¡ufa!

Nadie. Nadie en el circo había visto antes ese bochinche. Ni por el lao de Mendosa, que allá esos Andes soplan a ratos de lo mismo... Se nos murió un mono de los grandes, el mejor. Y, ya después de almorzar, fue matarse. La pucha... Hubo que tapar las cuadras, las jaulas, y retirar otra vez casi todas las lonas porque las abombaba y se las llevaba el aire jodido, esos soplos malos de la cordillera que ni sogas ni nada, como si el ventarrón fuera a arrancar de sus estacas hasta la lona grande y echarla a volar con la nieve pa los cerros. Y aun así, mucho más de medio circo teníamos vendido para esa noche, ¿te lo creés? Unos tres cuartos y, a última hora, más; ya se llenó casi del todo, y eso que llevábamos allá en esa soledá pelona diez doce días. Pero siempre, mucho público. Mucho.

Una cosa rara, con toda la pobreza aquella. Y que es gente que no hay quien la mueva, dicen.

Pero venían, mirá. Con el circo nadie sabe qué les pasó.

Venían haciendo sacrificios y hasta de lejos, como pibes curiosos. Mineros, indios, familias del campo y de los cerros con criaturas chiquitas. Sería por distraer la miseria una vez en la vida, no sé, y a ver lo que, seguro, ya no iban a ver más. Acampaban a la vista del circo, no nos lo fuéramos a llevar, y Di Caro tuvo que vender los boletos hasta de dos y tres días antes. Algunas mujeres se acercaban a pedir algo, con su hombre sombrero en mano. Cualquier cosa pedían, un fósforo, un poco de sal, una cuerda, agua. Y al pedirla nos mostraban el boleto que ya habían comprado para una función, a lo mejor de ahí a tres días; lo mostraban mansamente, ya me acuerdo, pero también como si fuera un mérito. O un derecho a que les diéramos lo que venían a pedir.

Y aquello era ya una toldería, un campamento grande con el circo en medio, ahí se hacían ellos sus comidas, todo, y pasaban las noches malas y las madrugadas piores, esas en las que cae la camanchaca, un rocío en yelo que ni agujitas y alfileres, los días y las noches esperando ellos la hora de entrar a su función (mujeres venían menos) y sentados en tierra alrededor del circo con sus cobijas y sus ponchos, encendiendo fueguitos cara al circo y oyendo los aplausos, las músicas de las otras funciones.

Sin ninguna bronca de alcohol en todo el tiempo, fijate, que los mineros y los salitreros aquellos se las echan bien bravas, yo sabía.

Pero el circo fue para ellos como una iglesia, eso nos dijo un tipo raro de Antofagasta, seco con todo mundo pero en cambio bastante chupamedias el tipo con Di Caro. Un hombre blanco del todo, sin gota de indio aunque, lo mismo, en la miseria, que echó una mano en el laburo y sabía unas poesías de flores bien lindas. Le decían Amelio y si me acuerdo del nombre es por el de mi nieta, Meli.

Eso del circo como iglesia se lo conté yo a la Renata, a la gorda, y, *«esta bien, Justinó»* por una vez no me porfió aquella sobradora. Y también me dio cancha, mirá, en que mientras quedara un sitio, fuera o no fuera la función de ellos, dejáramos entrar al circo a los que ya tenían boleto para cualquier día, que así se iban antes a su pueblo o a su mina: una cosa buena para ellos y para nosotros por si iban llegando más, que llegaban. No aflojaron ni cuando las nieves y el vendaval que te digo, ese día ¡tan oscuro! Y corto. Anocheció volando y, cuando bajaba un poco el ventarrón, con tanta gente allá alrededor escuchabas de afuera los llantos de las criaturas.

Justo aquella noche tenía que entrarle su neura a La Celosa, ¡ma!

Se le ahumó el pescado, si querés que lo diga en gaditano.

Bueno... no sé si en la selva o donde ellos viven pasará otra cosa, eso no sé, pero los animales, las fieras, en tiempo de tormenta, no es lo mismo, bien no andan. Por lo menos, las de circo, cómo no. Y aquella noche estaban nuestros animales pero muy revueltos, rebullendo, gritando, bramando. Como en el barco de Noé. Que habló el Di Caro de suspender la función y la gorda Renata *«ah, no, no, ¿pero estás loco vos?»* Y hubo función, claro.

La Celosa...

Pasó a mitad de número, con los seis leones sentados en sus taburetes.

Mirá, antes de bajarlos para el trabajo en los aros y la pasarela, el Markoff iba de uno en uno a que le dieran la mano desde los taburetes, y a las dos leonas se las besaba, así muy caballero. La Celosa se la dió enseguida la manito... bueno, que acá se dice la manita. Se la dió como siempre. Entonces el pobre tipo le hizo la reverencia, agachó la cabeza, adelantó los labios. Y...

Esperá: ¿no es esa la voz del doctor Flores, che? Porque a él si que me sirve escucharlo, al capo. A ver si esta mañana me dice algo del alta. O me ve él, no el de la barba, y me dice cómo va esto. Seis operaciones ya en ni tres años, no sé, no sé.

Pero no es... No. Ya vendrá él. El doctor Flores.

Perdoná otra vez, y oí ésto ahora, Joaquín, muchacho, oime bien: con todo y lo que te dije de que le veía las intenciones, después de tantos años tampoco sé yo, todavía no entiendo a ratos si esa leona lo hizo queriendo aquello, o fue como si la hubieran empujado los golpes del ventarrón. O que se le fue el cuerpo detrás de la mano, y por eso le saltó al pecho al Gran Markoff y lo echó al suelo. Porque, al empiezo, ni sabía qué hacer con él; ya luego, sí. Pero, apenas tirarlo, lo tenía de costado al hombre entre las patas y ella métale a sacudir la cabeza de un lado a otro como una pava sonsa, con la boca bien cerradita y sin erizarse ni morder ni rugir según nos esperábamos todos. Que igual, y hasta estando en ésa, casi me dió lástima el desconsierto del animal: como si lo hubiera atacado al hombre sin querer, un chiquilín que acaba de hacer una gran macana y no sabe por dónde tirar ni cómo arreglarlo, de puro aturdido. Hasta el primer arañazo grande a la cabeza contra el suelo, que ya le abrió al ruso de la barbilla a la oreja, quizá hasta eso fue un mero descuido, pobre bestia, nomás como si hubiera acomodado la mano, cambiándola de sitio por encima de la cara l'hombre sin siquiera mirar lo que hacía.

Ah, pero ya luego no.

Ya en cuanto hirió, ya se acordó La Celosa de quién era, ¿por el oler y el ver la sangre? Se portó como león, ¡pucha si se portó! La tormenta de afuera se le metió p'adentro, le salió la atorranta y lo primero fue mandar el látigo, de un bufido y un manotazo, al otro lado de la pista que, si le alcanza al Markoff, lo destronca; lo que es que todavía andaba el bicho un poco en ese desconsierto como de piba, se conoce, medio asombrada de haberle entrado así de duro al amo y tenerlo ahí tirado. Andaba estorbada por ese bulto del suelo, metió la cabeza entre las patas, se dió dos lamidas en la concha, bueno, el coño decimos acá, y luego métale otra vez a cabecear de un lado para otro. Hasta que se enredó con el hombre.

¿Me alcanzás otro poco de agua? No quisiera, porque despućs hay que mearla y duele, mmm, ¡los coágulos!... Pero ahora sí tengo que beber, es bueno para mí beber mucho. Y este vaso, ¿me lo ponés en la mesita, che, Joaquín? Gracias.

Y, se enredó así de feo. Bueno... entre las lamidas y los cabeceos de la leona, el polaco se había podido hincar, el tipo había conseguido ponérsele de rodillas, delante. Levantarse, no; lo que es pararse no podía, no lo dejaba pararse La Celosa, eso era ya demasiado

Qué. Verla frente al hombre, las cabezas casi juntas ahora y el tipo de rodillas echándole coraje, sin quitarle la vista de los ojos y hablándole a los gritos; hasta hubiera parecido cosa del número si no era por las mangas y las hombreras y los dorados del saco del Gran Markoff, colgándole a tiras de los zarpazos, rápidos como bofetadas en seco, y también por la sangre, cara y pecho abajo la sangre del hombre, ya en todo lo suyo de fiera el animal pero sin rugidos ni visajes malos. Ni siquiera lo de alzar el labio, ¿te lo podés creer? A lo más, las orejas pegadas atrás a la cabeza, así feo, pero enseguida las enderezaba. Y bueno los demás leones ya sí, ellos sí, los cuatro machos y la otra hembra, uno bramó, y mucho golpe todos de rabos nerviosos, que lo estaban ya con la ventisca y luego con aquello. Pero quietecitos en sus taburetes, como aguantados de momento por la costumbre de la voz del amo aun viéndolo en el suelo, que daba no sé qué oirle esa voz con los mandos de siempre y verlo tan en la mierda.

La que se movió fue Kimba la otra leona, la más vieja, que esa sí se echó al suelo y se acurrucó delantito de su taburete, junándolo al Markoff como para abalanzársele también y como diciéndole de lado a La Celosa pero a qué esperás guacha arrastrada, entrale ya del todo a ese hijueputa del látigo, o es que querés que te eche una mano.

Y, a todo esto, noté recién que nadie en el circo alborotaba o gritaba, ni una mujer siquiera, quién sabe qué se creían esos desgraciados y en qué pensaban, tanto indio callado carapalo, tanto minero y paisano bruto, que muchos, te dije, habían llegado a ver el circo de bien lejos, de Cuevitas, de

Las Arenas, de todas esas sierras secas, sin un mal yuyo, ni espinoso. Y aquella leona vacilando otra vez, el cabeceo fuerte ahora, como nena mala que ha ganado y aún medio obedece por la costumbre del miedo, pero que ya va a matar. Matando estaba, estaba segura de que lo tenía al hombre cagado, y como que anduviera aprendiendo, así de a poco, para qué le servían las uñas y los dientes.

Lo dejó.

Para mí que lo perdonó al Gran Markoff, lo dejó igual que lo agarró, cuando quiso y según quiso.

Saltó otra vez al taburete y se relamía el hocico como cuando comen.

Lo dejó por miedo y por lastima, por cariño, por todo, andá a saber. ¿O que la cansó el jueguito? Si es león, yo estoy en que llega al final, y eso que, cuando andan sueltos, las que salen a cazar y a matar son ellas, dicen, y los melenudos esperan recostados a la sombrita, hacen de caferatas. Los que chupan de las mujeres.

Pero ésta dejó su taburete y, con el hombre en el suelo, corrió al túnel de fierros por el que entran a la pista y salen. Que no estaba ni abierto. Alguien se lo abrió a las prisas y allá se metió La Celosa tirando de toda la leonera como el que tira de una soga, que hasta se atropellaban los otros cinco por salir de la pista. Huida y asustada La Celosa, creo yo. Sin ni querer mirar lo que había hecho. O por no seguir haciéndolo, vaya a saber. Tanto tiempo y tampoco sé ahora por qué me caía mejor que antes, en vez de pior.

Y bueno, el polaco salió de la jaula a los tumbos, y del hospital de Antofagasta a las dos o las tres semanas, que aquello nos costó un quilombo y encima perdimos seis o siete funciones. Un brazo no acabó de arreglársele nunca, un tendón, me parece. Y sería mera casualidá pero mirá, La Celosa no remangó más aquel medio labio, ya se había dado el gusto. Lo que te dije a vos, ¿es que conoce alguien a nadie? Y que la gente somos animales y los animales son gente a su manera, decíme que no. Estoy oyendo por el pasillo el carrito del almuerzo y vos sí que tenés suerte, Joaquín: mirá, ya hoy vos, sin el gotero, sin la sonda... Era menos que lo mío, claro. Mucho menos.

Pero, hablando de comer, no más salir del hospital, el polaco le entró duro a La Celosa, a medios ayunos la tuvo. Medios ayunos entreverados con látigo y cariños. Con todo y el brazo malo, se estaba con ella las horas y, mientras anduvimos por Chile, él siguió trabajando en lo suyo. Siguió. Luego, ya no, luego debieron desinflársele las bolas, los cojones leoneros.

El Gran Markoff.

Grandísimo.

Dejo el París y lo vi a poco en Buenos Aires, a los dos años o así, de portero y mozo vendedor en el Baenum Argentino. Vivía solo, por el Once.

Se mamaba parejo y seguido, con aguardiente, la caña esa brava del país. Una noche lo acompañé desde cerca de la Avenida'e Mayo hasta su pieza. Y se acordaba de mi aviso el tipo, se acordaba:

—Rasón, gallego, verdá tú, Linka no era contenta. Era mala.

A buena hora.

Domador yo no soy, pero ¡que él no viera antes la que se le venía encima!, bruto grandote ese ruso. Sin escucharme. Como los políticos, que apenas verse con todo en las manos, ya no oyen a nadie, pierden la vista. Y hacen las cagadas.

La comida. Buen día, muchachas.

A ver quién es la que le da al manubrio de esta cama. Como a un organito callejero de tango, de los que ya no quedan. A... así. Un poco más alto, que pueda yo medio sentarme a comer.

Gracias.

Vos, no ya sentado: ahora podrías hasta comer parado, qué suerte. Manaña como mucho te darán el alta, vas a ver. Y bueno, yo... Yo no sé si es que tendré otra cosa y no me lo quieren decir. Algo serio del todo. Pero no. Son temores míos. No. A ver si le pregunto otra vez a... O de tarde, cuando venga mi nieta: ¿viste qué linda? Y ya no es una nena. Mejor ella, sí. Ella que lo pregunte.

Buen provecho, che.

El puré de hortalisas, cómo no. Pero, aunque lo pongan seguido, es bien sano, y notás que éste lleva mucho. De todo. Zanahoria y porotos, más. Va lá, no te quejés.

Rico también el estofadito de carne con verduras, ¿no es cierto?

La carne, claro, nunca es aquella. La argentina. Pero allá, estos últimos años... Yo no me lo podía creer. Mirá que, antes, el carnicero te dejaba a la mañanita, en la ventana o en la puerta, el paquete de bifes o de asado, ahí nomás, como si fuera carta que nadie va a llevarse. Y yo no andaba nadando en plata, no señor, es que la carne alla es... era como el pan. Cosa de todos. Quién conocía luego la Argentina, las cajas con comida para ayuda familiar repartiéndose en las escuelas, medio Buenos Aires sin plata, y fijáte que los ingleses no van a ser siempre la desgracia, los ingleses y el colonialismo. Algo haremos mal también nosotros. Bueno, ellos. Los argentinos.

Hoy, flan.

Un día, natillas y al otro, flan. Que tampoco llegan a cansar, ¿viste? El flan es más como el dulce de leche, en lo apretadito. Y las natillas en el gusto. Pero tampoco se parecen mucho, no. Acá no se hace el dulce de leche y es... ¡essss!... aay, pará, ¡cuánto mal... mmm'stos coágulosi... O lo que sea, ¡lo que sea, che!

Martes 7. 5 y 20 de la madrugada

NUNCA, ¿me oís?

La basura, nunca.

La de los animales, la del público, la de la pista.

Yo, Justino Biosca, menos limpiar, todo.

¿Me oís?

Sí, sí... te hablaba porque sé que te has vuelto a acostar ahora. Y que no duermes.

No soy cobarde pero, aun si pudiera levantarme, así tan en la noche todavía me gustan menos esas puertas entreabiertas con quejas acá o allá, por lo oscuro, los corredores blancos que no acaban y que a vos si te gusta andarlos a estas horas.

¿Querés dormir, che?

Ah, bueno.

Bueno.

Que te da ya lo mismo.

A mí recién me despertó la enfermera, la petisa, para tomar la fiebre. Igual, 37'3. Poco. Y de dolor, nada en casi toda la noche. Bueno, ya esto es otra cosa, parece. Vos, bien también, ¿no?

Y... fuiste a verlo. Lindo, seguro. Con todo y la escalera de incendios molestando, lo viste al mar. Yo creo que te levantás por eso en la noche. La playa grande, las luces de Cádis allá a mano derecha, el faro... ¿Cómo? ¿Ma qué gracias, por lo de antes...? ¡Pero no, que no me agradezcas que esta mañana te haya contado lo de la leona!, ¿no te das cuenta de que anduve en eso más de treinta años? Comí y viví de eso, entendeme.

Y no sé si todavía es mi vida el circo.

Lo fue, ahí me hallaba, y vivir del circo no es fácil, ¿sabés?, no es comerse un alfajor. Pero yo, así a los tumbos fue como me ví en mi sitio. El mío: nunca supe explicárselo a nadie, mirá. Ni a mí. En la capital, casi la mitad del año estaba el circo... bueno, los circos, porque anduve en cuatro. Con ellos conocí bien los barrios; el que más, Palermo. Y Barracas. O salíamos de turné por el país.

Ahora, cuando viene un circo acá, ya no voy, me entra la mufa, me da pesar estar mirando, de inútil no más. Y eso que... este... yo era siempre el boludo de los cuadernitos con los números, el de las cuentas. Pero la basura no la toqué nunca. Ni poca ni mucha, ah no. Y eso que en un circo de los que andan se está a todo el laburo, no podés ir de pituco, de hijito'e mamá.

Un día me puse hasta la galera, me puse. El sombrero'e copa. Estaba enfermo el Di Caro y yo hice en las dos funciones de director de pista, así

de galerudo, a ver. No tan bien como a él, pero me salió medio bien, hasta con eso me arreglé y nunca lo había hecho. Ni lo hice más, no me gusta. Con ese chambergo y la manera de anunciar los números, si no lo sos, igual quedás de señorón y de sobrador. No me gusta.

Pero todo lo que hice antes del circo se fue al brodo, mirá que allá le decimos el brodo a la ruina. Al fracaso.

Todo.

Casi de pibe, futbolista. Tres años pagos jugué en un once de Quilmes, y medio me fichan en Boca, ya lo oíste. A jugar en su cancha, en la Bombonera, con el Boca Juniors; por poco que te guste el fútbol, te ha'i sonar ese equipo. Pero al final, nada. Ficharon a uno de River, un tal Olivari.

Ahora, a mis años y acá en un hospital, te recordás trotando con el balón entre los pies, y te hace tanto mal que acabás medio aborreciendo a aquel potro boludo que fuíste, y te consolás pensando que no era para tanto y que el tiempo te lo hace aquello más bueno de lo que fue. Meli mi nieta (¿viste qué linda?) tiene aún, me parece, una foto mía en la cancha. Con Méndes el entrenador, que era gallego de Galicia, y el negro Foronda, el mejor arquero que ha tenido Quilmes, como que ése sí que acabó en Boca Juniors. Y yo miro esa foto y ni me conozco, y me parece ayer, duramos menos que un mosquito en una ventana, mirá. Un futbolista esto que está aquí..

Y luego, qué sé yo.

Más trancos di que el pingo'e Martín Fierro. Unas cobranzas. Mal. Luego, un almacén que puse en el barrio'l Caballito. Y otro en Boedo. Mal. Una contabilidá que le llevé a un tipo de los muelles, a un tano. Muy peronista y con mucha plata. Y con trampas, ¡ah!... más trampas que plata tenía aquel Parduchi.

Después, una sala de baile grande que anduve llevando en Santos Lugares y era como un quilombo... este... una casa de putas. Aunque no se fueran allí mismo al catre.

Por ese tiempo fue cuando la difunta mi esposa me dejó y se vino acá, se vino. Tanto les había hablado yo de Cádis que, a la semana de piantarme, tuvo ella el coraje de dar el salto y pasarse acá con la nena, la mamá de Meli, que tambien ha muerto y que de chiquita estaba siempre en casa métale a querer venirse acá; quién sabe si ella, mi mujer, también lo hizo por eso, por lo que le tiraba a la piba venirse. Pero no, no... me parece que no se vino por eso.

Y, bueno, se vino con la hija y se buscó la vida, hizo el camino al revés que los emigrantes que se iban allá a laburar, tantos que se iban hace cuarenta y más años, en vez de venirse de allá para acá, como se vienen ahora. Y mi mujer, de pava, nada. Ni de tirada: cuidadito. Hizo de limpia-

dora, de cocinera, y después ama del llavero en una casa buena de la Calle Ancha. Guapa en todo la flaca, es que a mí no me sabría llevar, lástima de mal genio'e mierda. Conmigo y con nadie más ese genio. Las malas caras, las malas palabras. Primero, porque yo andaba en lo de Santos Lugares tratando con aquellas minas, y con vagonetas, caferatas... ¿y qué? Eran ellos los que se levantaban a las mujeres y vivían de ellas. Ellos, no yo. Y si eran mis amigos, ¿qué?, beatitas y frailes no bajan a esos bailongos y hay que vivir de algo, ¿no es cierto?

Después llegó lo de Nélida, bueno.

Nélida, no: Nelda. Una rubiesita. Así como Tinuca la enfermera linda y de tan buena mano, la de las mañanas. Se me hubiera pasado pronto el metejón, lo sabía, y se lo dije a la flaca, a mi mujer, cuando se enteró no sé cómo. Pero no, no hubo más que hacer. Porque tampoco fue lo de Nelda, mirá. Es que llovía sobre bañado, es que nunca acabó mi mujer de estar cómoda conmigo, nunca.

Ya lo dejo. Nada vuelve atrás, y además a vos qué carajo te importa. Sobre todo, a estas horas. Si te cuento es porque sos un buen tipo y sé que no dormís ni te cansás de escuchar, si te cansaras no me harías preguntas. Y además tenés conmigo la atención de... Pero qué silencio, oí. Quién sabe si por eso me hace bien ahora hablar y hablar, por no sentir ese silencio, aún falta un buen rato para que amanezca. Y bueno, no sé por qué hablamos así tan bajo; es una suerte que para conversar, para todo, haya sólo dos camas en estas piezas. En hospitales de allá he visto hasta seis, cuando no esas salas con cincuenta y con cien. Pero si ahora querés dormir me lo decís, ¿de acuerdo? Ya que te diste el paseo y lo víste al mar.

Raro que esto no esté ni a un costado, sino adentro del mar. Raro, ¿no?, menos para nosotros, los que somos de acá. Pero si Cádis se conoce es por eso. Y por lo antiguo y lo lindo, no por la otra sonsera. Esa gran cagada, che.

Lo de los maricones.

Y que acá no hay más que en otros lugares, qué va a haber, yo sé. Pero se habla de eso. Cualquier comemierda se lo inventaría. O es que a la gente de afuera la confunde el humor de acá, la confunde. Sobre todo, esos de arriba deben ser, los de Valladolid, los castellanos, los bilbainos,... La fama de serios, mirá, así de tipos duros y forsudos, pero luego, muchos, un culo ancho y resucio como el Riachuelo. De tanto recibir visitas, ya sabés.

Me acuerdo de La Flor. Quién sabe cómo habrá acabado. Y... mal.

Allá en la cárcel, en Villa Devoto, fue la última vez que lo vi.

Ahora dieron en televisión una cinta española, «El hombre llamado Flor», que me lo hizo recordar hasta por el nombre, la historia de otra

florsita loca, un abogado. Varón seriote de día, putón cantante a la noche. O cantanta. En Barcelona. Ah bueno, que no la viste esa cinta. Pues aquella Flor de allá era todavía más rara. Y las dos, valientes. Dos locas bien bravas... ¿cómo, cómo, si escandaloso aquél también? Sí, todo. Pero igual que el de Barcelona: delante del público nomás. Si lo veías en su vida particular, ya no, aunque siempre anduviera en enredos de hombres.

Con un buen mozo aunque era casi un pibe, el turquito que les daba de comer a los animales del circo y los limpiaba, con ese lo agarré de lleno a La Flor, y ellos a mí no alcanzaron a verme... No, nada de noche: no más desayunar fue, pero ya apretaba el calor. Estaban transpirados, echados atrás del pasto de los elefantes, era mañana de Reyes Magos y se me ocurrió que aquello grande del turquito era el regalo de Reyes para el otro.

Luego acabaron mal, cómo no, y el muchacho se quedó a laburar cerca de Mar del Plata, en un garaje o un taller, y La Flor siguió con el circo.

Y sin embargo, quien junara a aquel tipo fuera de la pista no se daba cuenta de nada, te digo. Mucho menos al saberle el oficio, que, nada más mentarlo, ya parece cosa de machos muy enteros. Pero, al revés: ahí, ahí en su laburo era donde se le veían sus hojitas a La Flor. En la ropa y la manera de moverse, de mirar, en todo. Vieras...

Bueno, al empiezo del número no quedaba tan-tan claro quién de los dos era La Flor, si lo era el hombre o lo era la mina que salía con él. Porque el tipo no iba a anunciarse en un circo con ese nombre, imaginate, lo linchan en cualquier pueblo, así que se tapaba con la mujer. Ella sacaba un cartelón plegado y luego lo levantaba abierto, volteándose despacio en la pista para que todo el mundo leyera en aquellas letras grandes: LA FLOR DE NOGOYÁ. Un poco como si fuera ella La Flor, ¿entendés?, aunque señalando con una mano al letrero y luego al tipo, antes de cerrar el cartelón y de pasárselo al director de pista. O si no, los enanos, Ceroti y Viruti, hacían que le robaban a la mina el cartelón para llevárselo adentro. Ella corría entonces al poste, un tronco muy ancho con adornos indios y con la cabeza de un águila arriba, y pegaba el cuerpo a la madera dándole cara al tipo, quietesito a un lado de la pista y envuelto, hasta sin vérsele la cara, en una capa celeste que se quitaba entonces de un tirón, revoleándola en el aire como un torero, mirá. Y ya, ya empezaba a no saberse bien cual de los dos era La Flor, si el macho o la hembra, con las morisquetas del tipo y hasta haciendo juego su ropa con el vestido de ella, hojitas y capullos y bordados en los trajes de lentejuelas de los dos.

¿El Circó'e París?... no, no, ésto de La Flor no fue en el de París, que se llamaba ya Circo Atlántico y yo seguí un tiempo llevándoles las cuentas. Y el tipo, La Flor, se acordaba de mí en la cana, en la cárcel quiero decir, aunque, lo que se dice hablar, bien poco que habló siempre, no como yo.

Pero en la cárcel, menos. Ni me miró apenas. Se dió cuenta de que fui a curiosearlo al pedo, no a acompañarlo un rato. Cuatro años llevaba ya y le quedaban siete, me enteré de que el abogado lo defendió bien y que se había sacado, para lo del crimen, no sé qué de trastorno mental pasajero, vaya a saber.

Y... ahora, ahora sí que estoy sintiendo más por allí abajo, mmm Che, Joaquín, mirá que esta pija la buena vida que se dió, cuántos regalos de minas lindas que le hice, y que la ingrata sea ahora quien se porta mal... Bueno, la próstata, todo ese lado y, ya, también las bolas. Que todo eso es de su familia, es como la casa y la familia de la pija ¿o no? Más que nada, las bolas. Y ellas son las que ahora... mmm, otra vez... Claro que ni comparar con lo de ayer mañana, ni digamos con lo del domingo. Ya se me irá pasando.

¿Qué, Nogoyá? Ah sí, es un pueblo de allá, del interior. Chiquito. Yo tampoco sabía qué era eso. Pero oí decir que él no era de allá, sino del mismo Buenos Aires, lo que es que suena lindo pa l'arte y pa el circo: La Flor de Nogoyá.

Y yo le di unos pesos al carcelero y le pregunté por La Flor, y me contó que también tenía en la cana sus metejones y sus líos de hombres, pero que lo respetaban y le temían. Eso no quita, me dijo, que... bueno, entonces no había televisión y los presos estaban viendo una cinta de vaqueros con una máquina de cine que les llevaron a la cárcel una tarde de Nochebuena, y justo en uno de los tiroteos de la cinta le encajaron a La Flor una puñalada que anduvo a la muerte. Ese regalo de Navidá no fue como el regalo de Reyes del turquito.

Y, como siempre, nadie se enteró de por qué ni de quiénes. Desde luego, más de uno. Dos, por lo menos, fueron los de la puñalada, y otro más retirado que haría de campana, en las cárceles pocas veces se llegan a saber esas cosas y, una vez que se supo mucho, mataron en tres días a dos más, empezando por el Retinto aquel de Catamarca, tan mentado. Eso también fue en Buenos Aires.

A Villa Devoto lo fui yo a ver a La Flor con otro español, un periodista o algo así recién llegado a Buenos Aires, y que quiso venir conmigo porque le conté la historia del tipo y el crimen que lo tenía preso.

Y ya en la cárcel le dije a ese español, le dije:

—Vea, señor, si lo prefiere podemos volver atrás al disimulo y se fija otra vez en él: ni cien veces que lo june l'hai semejar maricón, sino hombre como los otros.

Porque eso parecía.

Flaco.

Los hombros y los cachetes así chupados, como de gente enferma. Los ojitos, secos ni que se los hubieran exprimido, mirá. A la cara y la boca se

las achicaba un bigotazo bien negro, fuerte. Y de hablar, te lo dije... ¡boh!, decir que hablaba poco ya es mucho; más de un día nos fuimos a tomar un cafesito, y era como si no tuviera lengua.

¿Alto decís? Bueno, petiso, no, desde luego. Corriente. No sé: alto más bien. Pero se veía poca cosa todo él, aunque con planta de hombre, no de lo otro. Alguna vez, fuera de la pista, sí sonaba medio raro, ¡aunque a mujer no! Tal vez las manos... blancas y chicas, rellenas, como de ama de casa gordita del «Para Ti».

Ma qué manos, che. En su laburo, ni se las veías. De un golpe, se largaba de una mano a otra todo el mazo grande de cuchillos como si fueran uno solo, sin que se le cayera ni uno al suelo. Y los tres últimos se los volaba a la mujer con la zurda. Para darle más sal. Nunca he visto una cosa así, me tenés que creer. Y que apenas si miraba a la mina ni movía el brazo al tirarle los cuchillos: era nomás como si sacudiera la mano en el aire. No tiraba de apuro, ni lento. Una cosa rápida, pero tranquila.

Y, fijáte, aunque al público le gusta que se haga teatro, si él llega a meter fierro con eso y a hacelse el sobrador, hubiera impresionado menos. Pero lo hacía como si no hiciera nada, así jugueteando. Y eso terminaba gustando más.

Se las sabía todas en lo suyo La Flor, ya lo creo.

Frente a él, justo donde se apoyaba la mujer, el poste era liso, como un tablón bien cepillado, y ya detrás y arriba estaban las cabezas de indio y los adornos y el águila. Y ese poste estaba allá en medio de la pista y él le volaba los cuchillos a la mina de muy lejos, desde la puerta, abajo de la banda'e música.

Con Lina, la mujer que abría las funciones en el número de los perritos amaestrados, con ésa laburó La Flor por lo menos dos años, y al final dos o tres semanas, hasta la noche misma que lo metieron preso. Y también trabajó con otras, o con hombres. Con hombres, poco.

Pero, quitando a Lina, La Flor nunca laburó mucho tiempo seguido con la misma o el mismo (recién me doy cuenta), con todo y que les hacía ganar muy lindos pesos y nunca le rozo cabello a nadie. Nunca. Crac: esos golpes en la madera, que apenas los oías, y ya estaba la mina toda adomadita de cuchillos. A tres dedos de su cara, del cuerpo, de las piernas.

Y ahí se recreaba el maricón, ahí entre un cuchillo y otro, riéndose y coquetiando de a poco como hembra contenta, el vestido a la turca, casi igual que el de la mujer, ya te dije. Como la misma ropa, que la hubieran hecho para los dos.

¿Pero qué horas son?... ah... las seis menos veinte todavía. ¿Ves que te hablo y te hablo?: pues igual llevo un rato que me duele la cosa. Toda la noche bien y ahora otra vez, bufff. Ya pasará.

Aquella vestimenta de La Flor... Acá y después de tantos años, y es como si estuviera viendo las zapatillas doradas, con la punta en gancho vuelta para arriba, y la ropa de brillos en seda rosa, pobre tipo, las lentejuelas de plata, un chaleco de lo mismo, corto y abierto, mostrando el pecho bien afeitadito. Se estiraba las puntas del chaleco con la mano que no cargaba los cuchillos y en algún momento hasta se toqueteaba los brazos que ni la Marlene, mamma mía, pintadísimos aquellos ojos chicos y secos. Pero, con todo y eso, de lo que el público andaba más pendiente era de la mujer y los cuchillos que él le volaba, de la muerte que iba para ella. Quitando a los pibes inosentes, por eso se paga y va la gente al circo y lo demás son pavadas: por la muerte es que pagás y soltás la plata, de eso vive el circo bueno como acá los toros, dejáte de joder: se paga porque la muerte está ahí y la gente sabe que está, bien pegadita al costado de los domadores y los toreros, de los cuchilleros, los trapecistas, toda esa tropa. ¿O no?

Así que el peligro de la mujer distraía a la gente del mariconeo del hombre, que muchos tampoco se lo creían o no lo comprendían, ¿me entendés vos? Yo mismo tardé en entender, y otros pensaban que lo hacía en joda. Cuesta creer que un cuchillero esté haciendo todo eso de puro señora que es.

Que en Tucumán, ya me acuerdo, también anduvo preso unos días por lo mismo, por un pasticho con dos inditos que lo denunciaron, y bueno, en Rosario, y en el mismo Buenos Aires ya lo debió ayudar el Di Caro a sacarse de encima otros quilombos con varones. Un cuchillero, ¿te parece? Y lo ayudó por la cuenta que le tenía al patrón ayudarlo, era mucho número el de La Flor. Gustaba.

¿La cárcel decías?... No, no, el crimen y la cárcel de Villa Devoto fueron otra cosa. Nada que ver con esos tropezones. Lo que habría que saber del crimen es... bueno... es si un tipo puede largarse a reir cuando le sale de las pelotas. Yo diría que sí. Pero entiendo también a La Flor, cómo no; entiendo por qué lo dejé en Villa Devoto con cuatro años cumplidos, ocho por delante, y la puñalada, que esa sería por algo, nunca vienen solas.

Buenos Aires, claro, vos no podés saber lo que es. Tan grande. Hay gente para todo. Nadie conoce entera Buenos Aires. Gente para todo.

Estábamos en La Boca, junto a la misma Vuelta de Rocha, entre los barcos, la esquina de la calle Caminito y el café La Perla, que allí me gustaba sentarme con un vino en la ventana, cutre y todo, ¿no decís cutre acá a lo viejo y sucio?

Y como se le fue la gorda Renata, la fransesa, el Di Caro le había sacado al circo lo de París y le había puesto Circo Atlántico, ya te dije, y, bueno, estábamos en el barrio de La Boca y esa noche le faltaba a La Flor un cuchillo para acabar su número, el último cuchillo.

Lina, la de los perritos, sabía de sobra que, en los tres tiros al final, el tipo se demoraba un momento como si lo dudara o le preocupara tirar

con la zurda, allí sí que andaba un poco teatrero con el peligro, pero a lo justo. No llegaba a notarse.

Y la mujer esperaba ese cuchillo que era el último, había relajado el cuerpo en el poste para despegarse de él, dar un saltito como daba ella y correr por la pista a La Flor que salía a su encuentro, saludaban los dos de la mano, repartían besos con la otra, y los mozos se llevaban el poste, el tipo siempre con sus morisquetas. Y esa noche La Flor se pasó'e la raya en lo de moverse y mordisquiarse el labio, y torciendo la cabeza, mirá, una cosa exagerada ya.

Entonces, una risa.

Una risa cortita al principio pero que se escuchó mucho. Se escuchó enseguida, y luego más: esa risa como un látigo desnudándolo a La Flor, cagándolo, sin palabras pero llamándolo a los gritos putó'e mierda, diciéndoselo con esa risa nomás, que ya la estaba oyendo todo el circo y que la banda'e música no la ahogó la risa porque el Negro Miralles, el maestro, y Ponti el primer trompeta, habían bajado a orinar o algo así... y bueno, que yo también tendría que orinar ahora y me lo aguanto por los dolorcitos... te hablo-te hablo, y ahora sí duele más, carajo. Mucho. Pero bastaría con que no llegue a lo de la semana pasada...

Sí: mañana sin falta le pregunto yo mismo al doctor Flores, y ahora te acabo de contar: esa risa en el circo y La Flor medio vuelve la cara, yo caía bien cerca... mmm... Se voltea así un poco y el de la risa andaba en silla de pista entre dos morochas lindas, un chancho muy gordo y muy paquete, todo bien empilchado y alhajado, piedras grandes en la corbata y en los dedos, y que se parte de la risa, algo mamado me sonó que estaba, alborotando y señalándoles La Flor con una mano en alto a las mujeres que lo acompañaban y que se reían ya también, se reían fuerte, como otros acá y allá porque la risa'l tripa era de esas que se pegan, así como con un sofoco o un llantito a lo último.

Y yo veía a la mujer del poste fastidiada ya de esperar, vi todos los cuchillos pegados a ella, vi cómo la apuntaba y temblaba en el aire el mango del último, el que no acababa de largar La Flor, que los agarraba por la hoja.

Hasta que lo largó.

Me fijé en la mano vacía, caída así junto al chalequito, cuando ya saltaron los gritos de la gente y de las dos morochas paradas junto al de la risa, porque le estaban viendo el mango'e madera asomándole junto a la corbata, la camisa y la risa ensuciadas de sangre, los ojos muy abiertos, sin entender nada el gordo: con el cuchillo en el corazón, mirá.

Fernando Quiñones

NOTAS



Seamus Heaney

Seamus Heaney: la lengua del equilibrio[1]

En *la introducción a su segundo libro de ensayos, The Government of the Tongue* (1988), Seamus Heaney recuerda una anécdota que parece resumir con claridad meridiana sus preocupaciones literarias y su actitud ante el quehacer poético. «En 1972», cuenta Heaney, «en Belfast, tuve ... una cita con mi amigo, el cantante David Hammond. Teníamos que reunirnos en un estudio para grabar una cinta con canciones y poemas para un amigo común ... De camino al estudio, una serie de bombas explotaron en la ciudad y el aire se llenó de sirenas de ambulancias y bomberos. Llegaban noticias de muertos y heridos ... No se sabía qué podía ocurrir. El aullido inconsolable de las ambulancias era continuo ... Era una música contra la que la música de la guitarra desenfundada de David podía hacer muy poco. Tan poco, de hecho, que la mismísima noción de cantar en un momento en que otros empezaban a sufrir parecía una ofensa contra su sufrimiento. No pudo alzar su voz ... Guardó su guitarra y ambos regresamos a la noche destruida».

Contra lo que pudiera parecer en una primera lectura, los verdaderos protagonistas de esta anécdota no son Hammond o Heaney, sino dos tensiones, o extremos, que el propio poeta define, «un poco melodramáticamente», como Canto *(Song)* y Sufrimiento *(Suffering)*. Su enfrentamiento, es decir, la percepción simultánea e inmediata de estas dos tensiones por parte de ambos amigos es lo que les obliga a guardar la guitarra y abandonar el estudio de grabación. Seguir los imperativos del Canto hubiera parecido un acto de irresponsabilidad, un abandono de las necesidades impuestas por el Sufrimiento, una ofensa o un insulto a los que «empezaban a sufrir», a los «muertos y heridos». Hasta aquí, nada nuevo. Ante la urgencia de lo real, interrogado por las presiones inevitables de una existencia en comunidad, el artista se convierte en un ser con mala concien-

[1] The Redress of Poetry (Oxford Lectures), *Seamus Heaney. Faber and Faber, 1995, 213 páginas.*

cia; su sensación de estar practicando un arte gratuito, sin fin ni justificación aparentes, se exacerba, poniendo en entredicho su derecho a una libertad creadora de la que, por otra parte, cree ser el único beneficiario. No podría ser de otra manera, pues la existencia de esa libertad sólo puede ser probada desde un ejercicio consciente y exhaustivo de sus posibilidades, que una gran mayoría minimiza, desprecia o, simplemente, ignora. Este es, acaso, el mayor dilema al que se enfrenta la poesía moderna: conceptos como conciencia moral, compromiso político, libertad creadora, solipsismo, silencio, son algunos de los que han determinado de modo radical el desarrollo de la escritura poética en un enfrentamiento que, por mucho que quieran algunos, no ha finalizado aún.

Para Heaney, inmerso desde hace veinticinco años en la violenta problemática del Ulster, este dilema adquiere una urgencia y una inmediatez que impide la adopción de evasivas o respuestas demasiado fáciles. Con morosidad y paciencia características, Heaney ha dedicado la mayor parte de sus poemas y ensayos a reivindicar o ganarse para sí el derecho a hablar, a «cantar», a decir el poema ante los imperativos del sufrimiento. Sobra decir que este derecho, esta libertad ganada a pulso, ha necesitado de muchos años y muchas páginas para realizarse de un modo pleno y sin trabas. El anhelo iluminador, no siempre justificado, que permea sus dos primeros libros, *Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1968) sólo se verá expresado con el rigor necesario en su último libro, titulado, significativamente, *Seeing Things* («Ver cosas», o «Viendo cosas», dependiendo del contexto).

Entre medias, se extiende un largo aprendizaje de más de veinte años gracias al cual Heaney busca conciliar su condición de poeta y de miembro de una comunidad dividida por la violencia y el odio, encontrar una razón de ser para un impulso poético que, usado de modo irresponsable, supone una dejación de sus deberes cívicos. Es importante, en este sentido, señalar la importancia que Heaney otorga a la palabra «responsabilidad», entendida aquí como responsabilidad *moral.* En un artículo citado por Heaney y titulado precisamente «Responsibilities of the Poet», Robert Pinsky afirma: «[El artista] no necesita tanto una audiencia, como sentir la necesidad ..., la promesa de una respuesta propia. La promesa ... es una deuda, y la consciencia de esta deuda es un requerimiento básico para que el poeta tenga una buena relación con el arte. Esta necesidad de responder, firme como un objeto prestado o una deuda de dinero, representa el territorio donde el centauro camina». En otras palabras, el poeta ha de sentir que tiene una deuda y, además, ha de prometer: que aportará algo, que pagará con creces la deuda adquirida, que será consciente de esa promesa. En el caso de Heaney, esta promesa de devolución ha tomado formas diversas, tanto en el plano formal

como ideológico: el mito de los *bog men*[2] en *Wintering Out* y *North,* con el que Heaney pretendió establecer un equivalente simbólico a la violencia indiscriminada de los primeros setenta, su traducción del poema irlandés *Buile Suibhne* (con el título de *Sweeney Astray)* iniciada bajo presiones semejantes, o su atenta lectura de Joyce y Dante en *Station Island,* son algunos ejemplos. Se entiende que la existencia de esta responsabilidad moral no debe suponer merma o abandono alguno de la responsabilidad estética: ya sea en la poesía civil de *North,* o en la más enigmática de *The Haw Lantern,* el poeta cumple su promesa devolviendo, en última instancia, un icono lingüístico: un poema; y este poema, como afirma el propio Heaney en su último libro de ensayos, *The Redress of Poetry,* «ejerce su responsabilidad ... eleva[ndo] la existencia humana a una vida más plena». «Redress» equivale en inglés a reparación, compensación, remedio: la poesía es, pues, «una reparación», una «compensación» de la realidad, y el poeta un habitante de «la frontera de la escritura», esa zona intermedia que comunica poesía y realidad, sombra y luz, apariencia e iluminación. La engañosa simplicidad de estos conceptos para un lector acostumbrado a la sofisticación del *modernism* no debe hacernos olvidar lo arduo de su concepción, el continuo cuestionamiento al que se han visto sometidos a lo largo de los años, cuestionamiento que prosigue aún. No de otro modo debe interpretarse que, en el ensayo que da título a este nuevo volumen, aparezcan reunidos nombres tan dispares como Robert Frost, Wallace Stevens, Simone Weil y Vaclac Havel: para Heaney, la responsabilidad moral y estética del poeta constituye en sí un modo de hacer política, entendida aquí en su sentido primario de participación, de intercambio dentro de una comunidad.

Con frecuencia se ha acusado a Heaney de ser un poeta conservador, poco aficionado a las innovaciones formales del *modernism.* Poco importa. Aunque su idea de la responsabilidad moral del poeta pueda conectar con las ideas de un T.S. Eliot o del Pound más legible, su tradición y sus propósitos son otros. Sus dos primeros libros, bastante irregulares, deben mucho a un neorromanticismo aprendido tempranamente de R.S. Thomas, P.J. Kavannagh o Ted Hughes, que sus siguientes volúmenes, *North, Station Island* o *Field Work* se encargarían de ampliar y profundizar. En los poemas de esta época, pudor, densidad lingüística y un uso inteligente del mito y los símbolos (aprendido en Dante) le ayudan a expresar la compleja trama de debes y haberes, de engaños y desengaños que conforman la problemática irlandesa, todo ello dentro de un hilo discursivo y una dicción cordial, en ocasiones con tonos de poesía civil. Es típico de Heaney que, a mediados de los ochenta, temeroso de un posible estancamiento, volviera sus ojos hacia los poetas del Este europeo y encontrara en ellos un ejemplo y una salida a sus preocupaciones. Consciente del paralelismo

[2] Literalmente, «hombres de turba». Referido a los cuerpos hallados en excelente estado de conservación en áreas de Dinamarca y Escandinavia. Las extensiones de turba, comunes a amplias zonas de Irlanda, impiden el paso del oxígeno, frenando el proceso de descomposición de la materia orgánica. Al parecer, algunos de los cuerpos encontrados en Dinamarca pertenecían a individuos sacrificados en ceremonias religiosas.

entre su situación histórica y la de poetas como Zbigniew Herbert, Czeslaw Milosz o Miroslav Holub, Heaney adoptó muchas de sus estrategias, entregándose a una dicción más despojada que hace uso de la alegoría o la parábola como modos de extrañamiento. Esta evolución, perceptible en los poemas de *The Haw Lantern* y en los ensayos de su espléndido *The Government of the Tongue* («El gobierno de la lengua»; título ambiguo tanto en inglés como en castellano), constituye un último gesto de penitencia antes de la serenidad iluminadora de *Seeing Things*. Reticente, es el suyo un lenguaje que nace del silencio, «a pesar» del silencio, y enfrentado, en última instancia, a él: un lenguaje que reclama su autonomía pero busca al tiempo reestablecer un equilibrio con la realidad, con las «presiones de la vida»: «En la actividad poética se tiende a emplazar una contrarrealidad en la balanza —una realidad acaso imaginada pero que sin embargo tiene peso, pues puede ser imaginada dentro del empuje gravitatorio de la actual y puede por tanto reestablecer un cierto equilibrio en la situación histórica».

Si durante muchos años Heaney dedicó sus esfuerzos a reivindicar la «otra» realidad de la poesía, reclamar la validez de la palabra poética, no es hasta sus últimos libros, *Seeing Things* y *The Redress of Poetry*, que dicha palabra se ejerce en su plenitud, con la serenidad de quien ha dejado de justificarse y conoce el fin preciso de su tarea. Esto no representa una abdicación de su responsabilidad moral: al contrario, esta palabra sólo podrá ser ejercida adecuadamente si reconoce su dependencia de lo real, y asume su labor de contrapeso en la balanza. Hay en estos dos libros numerosos ejemplos de ese equilibrio que Heaney ha buscado siempre entre Canto y Sufrimiento, entre Arte y Vida; mas ninguno tan nítido como este pequeño poema de doce versos, incluido en la segunda parte de *Seeing Things*, donde la iluminación, aunque plena, se halla ligada a lo real como un cuerpo a su sombra. Como escribiera alguien no hace mucho: «No creo en la luz por sí sola. La luz necesita algo en qué precisarse, algo que iluminar».

Dicen los anales: cuando los monjes / de Clonmacnoise rezaban dentro del oratorio / un barco apareció sobre ellos en el aire. // El ancla colgaba tan firme y honda / que la nave se enganchó al altar, tembló un instante / y se detuvo. Entonces, aferrado a la cuerda, // descendió un tripulante, y en vano trató de / liberarla. «Si no ayudamos», dijo el abad, / «se ahogará: pues no es como nosotros». // Y así ocurrió, y la nave partió libre, / y el hombre dejó atrás la maravilla / tal y como él la encontrara. //

Jordi Doce

Isabel Prieto de Landázuri

Una dramaturga romántica

Dentro del amplio panorama de la dramaturgia romántica mexicana, que se extiende aproximadamente entre 1838 y 1894, destacan importantes autores como Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), Fernando Calderón (1809-1845), José Antonio Cisneros (1826-1881), Francisco González Bocanegra (1824-1861) y José Peón Contreras (1843-1907), a cuya vida nos hemos referido ilustrando substancialmente su obra [1].

Junto a esos creadores teatrales aparece, caracterizada por valores muy propios, la poetisa y dramaturga Isabel Prieto González, nacida el 1 de marzo de 1833 en Alcázar de San Juan (provincia de Ciudad Real, España) del matrimonio formado por don Sotero Prieto Prieto y doña Isabel González Bango, que será conocida más tarde como Isabel Prieto de Landázuri.

Apenas ha cumplido los cinco años cuando sus padres se transladan por breve tiempo a la capital de México para radicarse muy pronto en Guadalajara (estado de Jalisco), ciudad donde adquiere toda su formación y que añorará siempre como «su patria chica». Allí se casa en 1865 con su primo Pedro de Landázuri, junto al cual viaja de nuevo a la capital, cuando en 1869 él es electo diputado por Jalisco al Congreso de la Nación, y a quien acompaña en 1874 a Hamburgo, donde es nombrado cónsul de México. Mientras esperan la salidad del barco muere en Veracruz su primera hija, de poco más de un año, y en Hamburgo tiene otros dos hijos, la crianza del último de los cuales le provoca un cáncer de pecho del que la operan el 19 de septiembre de 1876. Cinco días después sufre un ataque al cerebro que le produce dificultades para hablar y para moverse hasta que, conservando aún la inteligencia clara y la capacidad para comunicarse por escrito y por señas, muere el 28 del mismo mes de septiembre de 1876 en Hamburgo [2].

A la obra dramática de Isabel Prieto de Landázuri le atribuyen Rodolfo Usigli y John B. Nomland «el indiscutible mérito de haber sido la primera

[1] *C.M. Suárez Radillo,* El teatro romántico hispanoamericano, *Cap. II, pp. 51-84.*

[2] *José María Vigil, Prólogo a* Obras completas de I. Prieto de Landázuri, *pp. XXIX-XXXII.*

mujer mexicana que escribe para el teatro después de Juana de Asbaje» [3], y Roca Franquesa y Díez Echarri la valoran como «traductora de románticos franceses y como autora ella misma de composiciones que se distinguen por su dulzura y delicadeza» [4]. José María Vigil, su máximo biógrafo y exégeta, señala entre otras cosas, al compararla con Sor Juana Inés de la Cruz, que

el buen gusto más depurado libró a ambas escritoras de los extravíos de su época, siendo de notar que mientras Sor Juana apenas se contaminó del gongorismo que en su tiempo había llegado al último grado de extravagancia, Isabel Prieto supo mantenerse exenta de las exageraciones del romanticismo moderno [5].

Al mismo tiempo, debemos a Vigil la relación completa de sus piezas, diecisiete en total si incluimos dos que deja sin título al morir:

las traduciones del francés, en prosa, de *Marion Delorme,* de Víctor Hugo (1802-1870), y *La aldea,* de Octave Feuillet (1821-1890); la obra de magia en prosa y verso, escrita en colaboración con Enrique de Olavarría y Ferrari, *Soñar despierto o La maga de Ayadoric,* y doce comedias y dramas originales en verso, de los cuales cinco son estrenados a partir de 1860: *Los dos son peores, Oro y oropel, ¿Duende o serafín?* y *La escuela de las cuñadas,* en Guadalajara, y *Un lirio entre zarzas,* en el Teatro Nacional de México. Sus siete piezas originales restantes, que no logran subir a escena, son *Las dos flores, Abnegación, El ángel del hogar, En el pecado la penitencia, Una noche de carnaval, Un corazón de mujer* y *Un tipo del día* [6].

Para ilustrar la amplia producción de Isabel Prieto de Landázuri hemos escogido algunos fragmentos de su drama *Las dos flores* y de su comedia *La escuela de las cuñadas,* que a nuestro juicio ejemplifican su fácil y delicada versificación, su minucioso trazado de los personajes —cuyas reacciones resultan siempre justificadas— y su habilidad para construir diálogos múltiples muy bien conducidos. Sin embargo, cierto es que con frecuencia prolonga excesivamente esos diálogos e intercala en ellos largos soliloquios o breves apartes, restando naturalidad al lenguaje y agilidad a la acción dramática.

En el caso de *Las dos flores* [7], la acción se desarrolla en México en 1860 —lo cual demuestra que la autora no se evade ni en el tiempo ni en el espacio—, en la casa que Gonzalo comparte con su esposa Julia y con Magdalena, donde es visita habitual Carlos, íntimo amigo de Gonzalo y poeta joven también. El eje dramático del argumento lo constituyen el amor no correspondido de Magdalena por Carlos y la pasión que arrastra a éste hacia Julia —equivalente a la que ella no osa confesarse a sí misma—, contra la cual él lucha desesperadamente por fidelidad a su amigo Gonzalo. Hasta que, después de habérsela dejado entrever a Julia, cuando, cercano ya el final del drama, ha decidido alejarse para siempre, se la expone abiertamente al encontrarla sola,

[3] *Rodolfo Usigli,* México en el teatro, *p. 82, y John B. Nomland,* Teatro mexicano contemporáneo, *p. 185.*
[4] *E. Díez Echarri y J.M. Roca Franquesa,* Historia de la literatura española e hispanoamericana, *p. 1.000.*
[5] *J.M. Vigil,* op. cit., *pp. CXII-CXVI.*
[6] *J.M. Vigil,* op. cit., *p. XXVII.*
[7] *I. Prieto de Landázuri,* Las dos flores, *Impr. de Ignacio Cumplido, México, 1861.*

Carlos

...Julia,Julia,perdonad: / huir muy lejos debí, / pero me ha arrastrado aquí / mi negra fatalidad. / Sé que el hombre que os ha dado / el derecho de pensar / que es indigno de llevar / de amigo el nombre sagrado, / os causa horror y disgusto, / una impresión dolorosa / sólo con su vista odiosa. /

Julia

(¡Ay, Dios mío!) Sois injusto. /

Carlos

¡Oh! Decidme la verdad, / no me la ocultéis, ¿por qué? / Julia, demasiado sé / que no merezco piedad. / Mas ya que voy a partir...

Julia

¿Vais a partir?

Carlos

... escuchadme, / y a lo menos perdonadme / para que pueda vivir. /

Julia

(¡Partir! ¡Y no volveré / a verle cuando podría / con una palabra mía...! / Palabra que no diré.) /

Carlos

En vuestra alma pura y bella, / llena de paz y contento, / sólo cabe un sentimiento / puro y sereno como ella; / y no puede comprender / el sentimiento infernal / de una pasión criminal / luchando con el deber. / ¡Julia! ¡Cuánto he padecido / devorando mi dolor, / luchando con ese amor / por mi desdicha nacido! / ... Es cierto, sí, que debía / ocultar que deliraba, / que erais vos a quien amaba, / que erais vos por quien moría. /

Julia

(¡Ah!)

Carlos

¡Porque os amo, es verdad! / Os amo, Julia, perdón. / Desborda mi corazón, / escuchadme, por piedad. /

Julia

¡Carlos!

Carlos

Perdón, otra vez.

Julia

(Mi cabeza se extravía.) /

Carlos

Perdón. De mi lucha impía, / sed, Julia, un instante juez. / ... ¿Es un crimen este amor? / ¡Gran Dios! ¡Qué pálida estáis! /

Julia

¿Pálida? No sé...

Carlos

Tembláis. /

Julia

No, Carlos, es un error. /

Carlos

(*Tomándole una mano que ella apenas trata de retirar.*) Está vuestra mano fría... / ¡No! dejádmela un momento. / Con el más hondo tormento / esta dicha compraría. / Julia, ¿os ofende mi amor? / ... ¿Consideráis criminal / este afecto celestial, / esta pasión pura y santa? / ... Julia,¡yo os amo! / No tembléis así, por Dios, / es la dicha de los dos/ el amor en que me inflamo. /

Julia

(*Con languidez apasionada.*) ¡La dicha!

Carlos

La dicha, sí; / porque este amor es la vida; / dicha indecible, cumplida; / ¿no lo comprendéis así? / ...

Julia

¡Por Dios! Sí, ¡tenéis razón! / Es imposible luchar; / nadie puede sofocar / la voz de su corazón. / Nadie...

Carlos

¡Julia! ¡Julia!

Julia

(*Con entusiasmo.*) Y yo, / siento, como vos, aquí, / que es el cielo amar así, / que yo también... (*Asustada.*) ¡Oh, no, no! / Carlos, Carlos, olvidad, / por Dios, un delirio insano; / ofendéis a vuestro hermano, / profanáis vuestra amistad. / Entre la voz del deber / y la voz del corazón / es preciso a la razón / imperiosa obedecer. / Y pues el deber ordena... /

Carlos

¡Julia, no tenéis piedad! /

Julia

... El cariño recordad / de la pobre Magdalena. / ...

Carlos

¡Oh! ¡callad, Julia, por Dios! / ... No me torturéis así, / que vacila mi razón. ¡Julia, tened compasión! /

Julia

(*Yéndose precipitadamente.*) ¡Vos no la tenéis de mí! / [8]

Las escenas siguientes conducen al único final posible, en el que Julia arrastrará, hasta el sacrificio del amor que los une, a

Carlos

... (Angeles de mi ilusión, / consuelo de mis dolores, / las dos adoradas flores / de mi triste corazón. / ¡Flor de recuerdo, encerrada / en el alma dolorida! / ¡Flor de esperanza querida, / con triste llanto regada! /

Gonzalo

... (*A Julia.*) Has recobrado el color. /

Magdalena

Estás animada.

Julia

Sí. / Es que me siento... (¡Ay de mí!) / muy venturosa. (¡Valor!) /

[8] *I. Prieto de Landázuri,* op. cit., *pp. 123-131.*

Carlos
Magdalena...
Julia
Amadla bien. / Sed muy dichosos.
Carlos
(¡Gran Dios!) /
Julia
(¡Cuánto padezco!) / Y los dos / amadme un poco también. /
Carlos
¡Julia!
Magdalena
¡Julia!
Julia
(Siento un frío...) /
Gonzalo
Estás helada.
Magdalena
Es verdad. /
Julia
(*Sonriendo con amargura.*) Pero es la felicidad. / (*Echando los brazos al cuello de su esposo.*) ¡Gonzalo! ¡Gonzalo mío! / [9]

La exaltación romántica de los sentimientos caracteriza a la comedia dramática *Las dos flores*, que Isabel Prieto de Landázuri escribe, situando contemporáneamente su acción, en 1860, el mismo año en el que estrena con éxito en Guadalajara la comedia costumbrista *La escuela de las cuñadas,* reflejo de su gran capacidad para crear, también, situaciones humorísticas.

El personaje central de *La escuela de las cuñadas* es Maclovia, una viuda con más años de los que pretende tener, que con sus críticas y reproches hace la vida insoportable a la cuñada en cuya casa vive, a los criados Tomás y Mariana y, sobre todo, a su sobrina Lupe a cuyo novio, Rafael, imagina enamorado de ella. Con el objeto de darle una lección y de ayudar a los novios, el joven Felipe simula un apasionado amor por ella, que le declara, besándole la mano, justo en el momento en que aparece Rafael. Y Maclovia, al verse en tran crítica situación,finge un repentino desmayo que Felipe aprovecha mientras van llegando a escena los demás personajes.

Lupe
¿Qué sucede? ¡Virgen pura! / ¡Maclovia!
Tomás
¡Cuánto alboroto! / ¿Qué pasa?
Mariana
¡Ay Dios! La señora / está desmayada.
Tomás
(El tonto / que lo crea.)
Lupe
¿Qué le haremos, / Felipe?

[9] *I. Prieto de Landázuri,* op. cit., *pp. 153-157.*

Felipe
Son peligrosos / esos ataques.
Rafael
¿Y suelen / durarle mucho?
Lupe
Yo ignoro / qué clase de ataques sean. / Desde que yo la conozco / ésta es la primera vez / que le da.
Felipe
Mariana, pronto / un vaso de agua, / que tenga, oiga usted, / un temple cómodo, / ni caliente ni muy fría. /
Lupe
¡Dios mío, no abre los ojos, / no respira, no se mueve! /
Tomás
(Que le canten un responso.)
Mariana
(*Volviendo.*) Aquí está el agua.
Felipe
Lupita, / rocíele usted el rostro, / unas friegas en los brazos... / Tomás, traiga ustede un pomo / de agua de colonia pronto. / (*A Mariana.*) Agite usted el pañuelo. / ...
Lupe
... Rafael, será forzoso / llamar a un médico.
Rafael
Creo / que es fingido y me supongo / que ha de ser cosa ligera. /
Felipe
(*A Mariana, que le ayuda a sostenerla.*) ¡No suelte usted, qué demonio! /
Rafael
(*A Lupe.*) Si nunca había sufrido / esos ataques nerviosos / y sin motivo ninguno / de aflicción o de trastorno / físico o moral, nos cae / desmayada por antojo, / porque quiso a todo trance / su carácter orgulloso / disimular cuán contenta / escuchaba los piropos / de Felipe...
Felipe
¡Pues me gusta! / Préstenme ustedes socorro / más visible...
Mariana
(A mi entender / fuera de la dicha el colmo / que estuviera sin sentido / por lo menos unos ocho / días... ¡Estaría la casa / en tanta calma y reposo!)
Tomás
(¿Se acabará esta comedia?)
Felipe
Ya que han sido vanos todos / nuestros esfuerzos, yo juzgo / que sería provechoso / llevarla a su cuarto.
Rafael
Cierto.
Felipe
Es lugar más a propósito / para aplicar medicinas / enérgicas. Por de pronto, / Lupita, unos sinapismos / muy fuertes.
Tomás
¿A que el sofoco / le pasa ahora? /

Maclovia

¡Ay!

Lupe

Ya vuelve. / Respira.

Tomás

(¡Remedio heroico! / No es lo mismo estar haciendo / coqueterías con el novio / desmayada entre sus brazos, / que hallarse en un cuarto sola / con pataleta o sin ella, / y a más con el grato adorno / de unos sinapismos.)

Maclovia

(*Abriendo los ojos.*) ¡Ay! / ¿Dónde estoy?

Felipe

¡Oh! poco a poco, / que está usted débil... Cuidado, / no abra usted mucho los ojos. /

Maclovia

¡Si estoy buena!

Felipe

Nada de eso. / ¿Buena cuando ha estado usted / sumergida en el más hondo / desmayo más de dos horas? / Vaya, y si no me equivoco / quedan restos todavía. / ¡Oh! ¿Qué hace usted?

Maclovia

Me incorporo. /

Felipe

No, por la Virgen del Carmen, / que puede ser peligroso, / puede volver ese síncope. /

Mariana

(¡Yo me alegrara!)

Maclovia

... Me ahogo. / ¡Déjenme ustedes mover! /

Felipe

El movimiento es dañoso. /

Maclovia

¡Pero si me siento bien! /

Felipe

Es un alivio ilusorio, / que está usted privada.

Maclovia

¡Hombre! /

Felipe

Tan privada como un tronco. /

Rafael

¡Qué ocurrencia, me divierte! /

Maclovia

¿Pero se ha vuelto usted loco? /

Tomás

(Así me parece.)

Felipe

Observo / a usted un color verdoso, / unos círculos azules / en derredor de los ojos, / las sienes un poco hundidas, / los labios color de plomo... /

Maclovia

Quien oyera a usted hacer / un retrato tan hermoso, / diría que me ha atacado / el cólera...

Felipe
Yo me opongo / a que usted hable, / prohíbo las conversaciones, noto / muy alterado ese pulso, / ordeno entero reposo, / calma, absoluto silencio / y ...
Maclovia
¿Tiene usted el demonio / en el cuerpo? No me gusta / estar quieta, me sofoco. / (*Esforzándose por liberarse de los que la sujetan.*) Déjeme usted que respire. /
Felipe
El ataque toma todos / los terribles caracteres / del delirio; ya es forzoso / llevarla a su cuarto.
Maclovia
¡Es buena! / ¿Se ha visto empeño más tonto? / Si estoy muy bien y no quiero / guardar encierro. Supongo / que nadie puede forzarme...
Felipe
Es un completo trastorno / del cerebro.
Mariana
(*A Tomás, en voz baja.*) ¿Por qué quiere / que esté privada?
Tomás
(*A Mariana.*) Lo ignoro. / Debe ser porque nos dé / menos guerra de ese modo. /
Lupe
(*A Rafael.*) Se burla de ella y no debo / consentirlo; es muy impropio / que yo me esté tan tranquila.
Rafael
(*A Lupe.*) Vida mía, son tan cortos / los momentos que podemos / hallarnos libres y solos, / que es preciso aprovecharlos. / (*Deteniéndola.*) No vayas.
Lupe
No me conformo. /
Felipe
Venga usted acá, Tomás, / y présteme usted su apoyo. / Vamos a llevarla en brazos, / es inútil ese enojo. /
Maclovia
¡Pero es usted un bandido! /
Felipe
Necesita usted reposo. / (*Alzándola en peso y llevándosela a la fuerza.*) ¡Arriba?
Lupe
Pero, ¿qué le hacen? /
Felipe
Voy a quitar el estorbo. / [10]

Su temprana muerte, a los cuarenta y tres años, impidió a Isabel Prieto de Landázuri duplicar quizá su ya abundante producción. De todas maneras, las obras que dejó escritas y en parte estrenadas, la sitúan con pleno derecho en un importante lugar de la dramaturgia mexicana del siglo XIX.

Carlos Miguel Suárez Radillo

[10] *I. Prieto de Landázuri,* La escuela de las cuñadas, *en prólogo cit. de J.M. Vigil, pp. LXIX-LKXV.*

Bibliografía

DÍEZ ECHARRI, E. y ROCA FRAQUESA, J.M., *Historia de la literatura española e hispanoamericana,* Aguilar, Madrid, 1972.

NOMLAND, JOHN B., *Teatro mexicano contemporáneo (1901-1951),* Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967.

PRIETO DE LANDÁZURI, ISABEL, *Las dos flores,* Impr. de Ignacio Cumplido, México, 1861.

— *Obras poéticas (líricas y dramáticas),* con Prólogo de José María Vigil, Impr. de Ireneo Pérez, México, 1883.

SUÁREZ RADILLO, C.M., *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica,* Instituto de Cooperación Iberoamericana-Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1993.

VIGIL, JOSÉ MARÍA, Prólogo a *Obras poéticas (líricas y dramáticas)* de I. Prieto de Landázuri, Impr. de Ireneo Pérez, México, 1883.

LETRA
INTERNACIONAL

NUMERO 42 (Enero-Febrero 1996)

EDGAR MORIN: Solidaridad o barbarie

ANDREW O'HAGAN: De acá para allá

SEAMUS HEANEY: Elogio de la poesía
GILLES DELEUZE: Lo recuerdo
LOURDES ORTIZ: La construcción del personaje
SERGIO PITOL: Schwejk
JESUS DIAZ: El lugar imposible

EL PESO DE LA LEY

ROBERTO BLATT: De Sócrates a O. J. Simpson
LUIS SEGUI: Poder y ley: Justiciables, justicieros y ajusticiados
GERARD MILLER: Hombre para todo
MASSIMO LA TORRE: Derecho y moralidad. Una propuesta ingenua

MARK POLIZZOTTI: De cuando Breton conoció a Trostki

LOS LIBROS: Rosa Pereda (Umberto Eco), **Salvador Clotas** (J. A. González Sainz), **Rafael Ballesteros** (Antonio Soler), **Mario Merlino** (Tomás Eloy Martínez), **Carlos Alvarez-Ude** (Antonio Gamoneda), **César Alonso de los Ríos** (François Furet), **Felipe Hernández Cava** (Frida Kahlo), **Fernando Huici** (Marcos-Ricardo Barnatán), **Mariano Navarro** (Félix de Azúa, Juan Manuel Bonet)

CORRESPONDENCIA: Juan Villoro, Sergi Pàmies, Mayra Montero, Juan Carlos Vidal, Rosa Pereda

Suscripción 6 números:

España:		3.600 ptas.
Europa:	correo ordinario	4.150 ptas.
	correo aéreo	6.200 ptas.
América:	correo aéreo	7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 - 2.° dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid

La poética del patrimonio: «Telúrica y magnética» de César Vallejo

El espacio privilegiado que ocupa «Telúrica y magnética» en la producción poética de César Vallejo, ha sido cada vez más reconocido por la crítica. En el estudio fundamental de Jean Franco, *César Vallejo The Dialectics of Poetry and Silence* (1976), el análisis de este poema posibilita toda una teoría sobre el desarrollo de Vallejo como escritor marxista, y su eventual cavilación ante el *hubris* del materialismo occidental[1]. De hecho, más que ningún otro poema vallejiano, revela el alcance y la índole no sólo del marxismo de su autor sino de un indigenismo que corre por toda su obra. Anunciado ya en las «nostalgias imperiales» de *Heraldos negros* (1919), este indigenismo está presente en *Hacia el reino de los Sciris* (1924-1928) y el drama *La piedra cansada* (1937), fragmentarias recreaciones del Tahuantinsuyu de Tupac Yupanqui, la novela *El tungsteno* (1931), que registra el impacto del capitalismo sobre una comunidad andina, y varias de las crónicas periodísticas, sobre todo «La historia de América» (1926) y la serie arqueológica de 1935-1936[2].

Ampliando estudios ya hechos por Franco, Paoli, Vélez, González Vigil y otros, este comentario ofrece una lectura del poema que revela su estrecha y compleja relación con otros textos indigenistas de Vallejo y que lo ubica en una perspectiva abiertamente postcolonialista. Urge tanto más examinar la opresión ideológica que en este sentido afectó a Vallejo, y que sigue afectando a la cultura de su mundo, por constituir el colonialismo en América un caso especial que, a diferencia de lo que pasó en Africa y Asia, ha amenazado con erradicar todo vestigio de previa ocupación humana. Esto lo vio Vallejo, con toda claridad, al comentar un debate que se sostenía en París en 1927 sobre los estragos que había causado en el mundo el imperialismo occidental. «Porque en América (hablo de América Latina) los europeos nos han arruinado todo, filosofías, religiones, industrias, artes y

Notas

[1] *Franco 1976: 172-83, meollo del capítulo «Man and Nature», donde se nos advierte que Vallejo llega a cuestionar «... man's assumed sovreignity... over nature» (p. 175). La traducción al español de este estudio se cita en parte en González Vigil (1991), quien reproduce también comentarios sobre el poema publicados por Paoli y otros críticos. Caudet (1988) analiza asimismo el marxismo de Vallejo.*

[2] *Las mejores ediciones de la poesía de Vallejo son las de González Vigil y Ferrari. Las crónicas han sido editadas por Ballón Aguirre (1984-5; 1987), cuya numeracion se utiliza aquí, y por Puccinelli (1987); compárese McDuffie 1992. Fragmentos de* Hacia el reino de los Sciris *se dieron a conocer en* La Voz de Madrid *(1931; Puccinelli 1987: 429-31) y póstumamente en* Nuestro Tiempo *(1944) y en la edición Moncloa de las novelas y cuentos (Vallejo 1967); una de las fuentes de esta obra que, como* El tungsteno, *se centra en la parte septentrional de los Andes donde se forma Vallejo, parece haber sido el libro de Wolf,* Ecuador *(Leipzig 1892); por lo demás, los «sciris» de Quito normalmente se conocen como «shiris» o «caran-shiris».* La piedra cansada *es incluida en la edición del teatro de Vallejo preparada por Ballón Aguirre (1979). Entre otros, Larrea (1973), Cornejo Polar (1989), O'Connor (1991), Villanes (1988) y Sainz de Medrano (1988; hostil y malinformado) han*

del mismo modo que en Oriente, hay desde el arribo de Colón un terrible vacío en nuestra vida», dice; pero mientras que al Oriente todavía le quedaban «la raza y el país», en América ni eso era seguro[3]. Hasta la fecha, esta diferencia americana y sus consecuencias para el estudio de la cultura y la literatura, no han sido debidamente registradas ni «desconstruidas» por los teóricos del postcolonialismo en general, sean marxistas o no.

«Telúrica y magnética» es uno de los poemas más largos compuestos por Vallejo y se concibió en dos momentos distintos, como nos demuestra físicamente el manuscrito original[4]. Según su viuda Georgette y otros[5], el primer momento fue por el año de 1931, inmediatamente después de las visitas que había hecho Vallejo a la Unión Soviética. En esta etapa, el poema habría consistido en un texto de 22 versos escritos a máquina, titulado «Meditación agrícola» y fácilmente incorporado al subgrupo de poemas, recogidos después en el tomo *Poemas humanos,* que tiene como temática el trabajo y el materialismo, y que incluye «Gleba», «Los mineros», «Salutación angélica» y otros. Buscando una «estética del trabajo», que objetificara la especie humana, estos poemas apoyan una doctrina no del Edén perdido sino del Paraíso realizable aquí y ahora mediante el esfuerzo común. El elemento «agrícola» del título original nos introduce en el «suelo teórico y práctico» del campesino y recuerda así la hoz que en la bandera soviética complementa al martillo de la industria urbana.

A la versión original de 22 versos se le añadieron después y a mano 40 versos más, a la vez que se modificaron varios de los ya existentes, prefiriendo el título «Telúrica y magnética». Ahora el tono es otro, más variado y flexible, y se entra plenamente en el asunto de la herencia indígena del poeta y de los Andes donde había nacido y crecido: los siete términos quechuas del poema pertenecen a esta segunda versión[6]. La revisión habría ocurrido en 1937, poco antes de la muerte del poeta cuando escribió *La*

elaborado versiones del Vallejo indigenista.

[3] *«Oriente y occidente» (1927: 18), donde se opone a las opiniones de (entre otros) C.-M.-P. Maurras, fundador del movimiento neoimperialista* L'Action Française. *Entre los teóricos modernos del postcolonialismo se distingue Gareth Griffith («The Myth of Authenticity,» en Tiffin & Lawson 1994: 70-85) al enfocar el desposeimiento intelectual perpetrado por el imperialismo y de ahí lo necesario de acudir no tanto a exámenes internos de la tradición occidental como a evidencias que vienen directamente de las tradiciones agredidas (táctica adoptada en Lienhard 1992 y en mis* Image of the New World *y* Book of the Fourth World; *Brotherston 1979; 1992); sobre postcolonialismo y postmodernismo, véase Palaversich 1993.*

[4] *Reproducido por Ferrari y por Eshleman. La numeración de versos y de estrofas utilizada aquí —1-8; 9-13; 14-28; 28-63— es la establecida por González Vigil (1991: 544-8). Otra numeración más generalizada, que erróneamente hace un solo verso de los versos 24-5 («Vicuña, descendiente graciosa y nacional/de mi mono»), se ofrece en Ferrari (1988: 360-2).*

[5] *Georgette de Vallejo 1968: 10. Vélez (1988: 34-40) fija la cronología y caracteriza la estética de este grupo de poemas, el cual, por lo demás, tiene ya un perceptible sabor andino, gracias a vocablos como vizcacha («Los mineros»).*

[6] *Son: vicuña, molle, cuy, rocoto, cóndor, coca, quena.*

piedra cansada, notable intento de infundir los valores y la lengua del pasado inca en el presente andino, y cuando, según el testimonio adicional de las crónicas[7], había reflexionado mucho más sobre «la historia de América», desde sus más remotos comienzos. Es posible que la génesis del poema haya obedecido a un esquema cronológico un tanto distinto de éste; lo que difícilmente se pone en duda es cuál fue el primero de los dos momentos de composición y que el segundo tiene un marco intelectual más indigenista.

En la serie de cuatro crónicas escritas en 1935-1936, Vallejo informa sobre recientes misiones etnológicas y trabajos arqueológicos hechos en el mundo andino, haciendo hincapié en los casos de Cuzco, la antigua capital del Tahuantinsuyu, y del valle del Urubamba, es decir, Chuquichaca («Chokechaka») u Ollantaytambo. Los datos que transmite a su lector sobre la cultura material del Perú antiguo, le sirven de base en el intento de resolver ciertos problemas epistemológicos mencionados en la primera de las cuatro crónicas, «Los incas, redivivos». Entre estas cuestiones destaca los estratos temporales de esa cultura, ignorados aún en principio por los «sociólogos de moda» y, por otro lado, las tendencias individualistas e idealistas de otros investigadores y «expertos» que proponían sus propias teorías sin fijarse en las de los demás y que decían poco o nada sobre la organización social y económica del mundo indígena. Para él, se trata del «alcance revelador del dato arqueológico», de la base legible de su propia historia, de una continuidad en el tiempo que incorpora la supuesta «prehistoria» de América. En todo esto, reconoce su gran deuda con el etnohistoriador Luis Valcárcel, modelo intelectual que bien se podría comparar con Mariátegui (quien le menciona al hablar precisamente de Vallejo)[8] y, fuera del Perú, con el Manuel Gamio del México postrevolucionario. Ya en 1926, en su crónica «La historia de América», Vallejo había comentado la condición del continente indígena en términos parecidos pero con menos datos. Habló del cuerpo que había sido sepultado a escondidas, sin autopsia, y cuyos bienes habían sido despojados sin ningún reconocimiento de origen; y con fina ironía añadió que era de los que creían «si no en la resurrección a la manera mesiánica, por lo menos en la reexhumación médico-legal», con un correspondiente «inventario» de la obra ancestral.

En estas crónicas arqueológicas de 1935-1936, Vallejo celebra las sílabas que componen los nombres de las ciudades del pasado —Tiahuanaco, Nazca, Chanchan, Chimu, Machu Picchu, Ollantaytambo, Cuzco—, mide sus plazas y fortalezas, las líneas de su arquitectura, para presentar todo un texto en piedra que supliera los escasos textos en lengua indígena que en aquel tiempo le eran accesibles, entre ellos *Apu Ollantay* y otros dramas

[7] *Anunciadas intelectualmente en «La historia de América» (1926: 12), estas crónicas incaicas son «Los incas, redivivos» 1935: 2; el más importante), «Recientes descubrimientos en el país de los incas», «Los Andes y el Perú», y «El hombre y Dios en la escultura incaica» (1936: 1-3).*

[8] *El famoso ensayo que dedicó Mariátegui a Vallejo forma la sección XIV de «El proceso de la literatura», séptimo de los* Siete ensayos *(1928); al respecto, véase Chang Rodríguez 1988.*

quechuas del ciclo imperial, y los himnos y narrativas, en parte transcritos de «los quipus elocuentes y veraces» (así Vallejo), transmitidos por Murúa y Garcilaso el Inca[9].

Como nos demuestra un examen cuidadoso de «Telúrica y magnética», esta experiencia arqueológica le permitió, de manera decisiva, reformular su indigenismo. Al revisar el poema, el autor recurre repetidas veces a frases y conceptos de poemas y narrativas anteriores, dándoles nuevo poder lógico. Deja a un lado lo más suntuoso, aprendido de Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón y tipificado por los cóndores de «Nostalgias imperiales» y *Hacia el reino* («¡Me friegan los cóndores!» , dice ahora, v. 36), para fijarse con más atención tanto en la cultura material y popular que caracteriza a los Andes como en su autodefinición como «indio» en el siglo veinte. Esta tendencia se anuncia contemporáneamente en *La piedra cansada* (1937), que reelabora *Hacia el reino* en términos parecidos, según la filosofía de que «caminando al pasado se llega al porvenir».

Los cambios y adiciones hechas a «Telúrica y magnética» en esta etapa definen con toda exactitud el nuevo rumbo, primero en lo que toca a los avances humanos en agricultura y metalurgia, durante la revolución neolítica. Ahora, como una de las muy pocas cunas independientes de la agricultura en todo el planeta, los campos andinos son celebrados por un dato específico, su «solar y nutricia ausencia de mar» (v. 15), adición que apoya lo autóctono de la gesta, de su «asombrosa jerarquía de útiles» (v. 6) y de los surcos tan parte de su mundo que ellos mismos son «inteligentes» (v. 4). Aquí, el cielo, más cercano, trabaja con la tierra del altiplano para esculpir ciudades, fomentar la ingenuidad y la invención de herramientas. Mientras los cultivos y las plantas, los «cuaternarios maíces» (v. 9) por ejemplo, tienen raíces geológicas y son desarrolladas gracias a la «técnica del cielo», las herramientas que los cuidan incluyen el taccla andino, aludido en el nuevo verso «Brazo de siembra, bájate, y a pie» (v. 53), afirmando el origen local del cultivo, cuya etimología reúne la cultura con la acción de plantar así.

Igualmente, con el cambio de «hierro» a «oro» en el verso «Oh climas encontrados dentro del oro, listos» (v. 17), recordamos el oro solar del Coricancha, no sólo profanado por Pizarro como en el poema temprano «Huaco» *(Heraldos negros)*, sino como evidencia de técnicas metalúrgicas, por ejemplo las de la cera perdida y la electroquímica, que figuraron entre las más avanzadas de la humanidad, «listas» con las de la agricultura y meteorología («climas») para su espléndido desarrollo andino. A la vez se está sustituyendo el modelo occidental de la caída hacia la Edad de Hierro por uno de riqueza factible, marcada políticamente por «la barreta espléndida» (v. 31), el taccla dorado con que inició Manco Capac la colonización

[9] *Dos grandes clásicos de la tradición quechua y andina, considerados hoy como indispensables para el orden de conocimiento que tanto le iba interesando a Vallejo, se publicaron por primera vez precisamente en aquella época: la* Nueva corónica y buen gobierno *de Guaman Poma (edición facsimilar del Musée de l'Homme, París 1936) y el* Manuscrito de Huarochiri *(editado por Hermann Trimborn, Leipzig 1939). A pesar de no conocer estos textos, los seguía intuitivamente en su perspectiva general y en un asombroso número de detalles —Guaman Poma, por ejemplo, encarece el rocoto, el molle y las llorosas llamas cantantes (Murra y Adorno 1980)— , y es evidente que a las alturas de 1937 disponía de más fuentes que los tantas veces citados* Comentarios reales *de Garcilaso el Inca (véanse por ejemplo el diablo supay y los oseznos que lamen la sangre menstrual en* La piedra cansada*). De todos modos, no poder absorberlos directamente vedó a Vallejo el tipo de viva intertextualidad que más tarde informa la obra de José María Arguedas (editor del* Manuscrito de Huarochiri, *1966) y Manuel Scorza (Brotherston 1995).*

de Tahuantinsuyu donde «el amor es como el oro en todo» (para citar *La piedra cansada).* La misma «barreta espléndida» cumple una función parecida aunque con menos rigor dialéctico en *Hacia el reino,* cuando el descendiente de Manco Capac, Tupac Yupanqui, visita las faenas agrícolas y las forjas de los orífices de su reino.

Este paralelo exacto entre el poema y *Hacia el reino* nos guía a otros, todos del mismo contexto en ambas fuentes, que siguen con el tema de técnica o arte. El «dilatado molle» (v. 29), árbol de adorno y de agüero, productor de fruta con su chicha y de teñido, el «bravo rocoto de los temples» (v. 35), chile rojo e ingrediente principal de la cocina andina, las hojas de coca quemadas (v. 50), y aún los finos líquenes bordados en textiles y asociados con el texto en papel (vv. 39-40) se encuentran con la barreta entre las riquezas culturales fomentadas por Tupac Yupanqui en *Hacia el reino.* Sin duda, el ejemplo más elocuente de esta reelaboración de obras previas es el «monolito y su cortejo» (v. 4), que en un principio habían sido meramente «pirámides». El cuarto capítulo de *Hacia el reino* narra cómo se trajeron tales monolitos a Sacsahuaman, precisamente a las construcciones que se comentan en la crónica de 1936. Son «bloques enteros y hermosos, montañas de una sola pieza, basaltos de grano...», poseídos de vida propia como los monolitos de *Apu Ollantay* y como el epónimo de su propio drama *La piedra cansada.* En la crónica se notan «su encaje y aglutinamiento (un alfiler, se ha dicho, no penetra entre bloque y bloque), el corte y pulimiento de cada uno», y su ajuste «tan fino y armonioso». La estética implícita respeta simultáneamente la fuerza bruta y lo refinado, va «desde lo ciclópeo de la época bárbara hasta el celular adoquinado de la decadencia», contradiciendo nociones occidentales de refinamiento arquitectónico.

Hay entonces en la segunda versión del poema una concentración del indigenismo ya evidente en otras de las obras de Vallejo y, con eso, una persistente alusión no sólo a las tempranas bases de la cultura andina y americana sino a su distintivo proceso de evolución. Esta es una evolución que, en última instancia, le incluye a él, el «yo» del poema, prefigurando su identidad. En este sentido «Telúrica y magnética» concluye una búsqueda de identidad que empezó en «Huaco» *(Heraldos negros),* donde su persona indígena se ve abatida y apenas sensible (tiene los nervios de un extinto puma) como resultado de la invasión europea. Como coranquenque, pájaro sagrado, mira por la llaga; como llama es trasquilado; como pichón de cóndor es desplumado, y su gracia incaica se roe. Le quedará la enorme fuerza mística del huaco mismo que concentra todo el poder de la creencia antigua, su cosmogonía, sus idilios muertos y sus momias, y las rapsodias que exhalan las «finísimas» bocas de los entie-

rros de Nazca. Pero esta temprana voz de «Huaco» carece de territorio y de momento histórico, recuerda sólo «trovadores incaicos en derrota», «dominios muertos» y «sueños que no tienen cuándo». Por eso, en cuanto a programa o narrativa, no le queda sino el binomio que no superaron los precursores que cita (Alcides Arguedas, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón). Es decir: o recrea el pasado intacto (los incas de *Hacia el reino)* o analiza cómo los indios modernos entran como elemento ínfimo y anónimo en el proletariado mundial (los soras y yanaconas de *El tungsteno).*

Con su fuerte léxico evolucionista (átomo, molécula, especies en formación), «Telúrica y magnética» nos confirma la raíz de este dilema como genética y racial: producto del darwinismo de aquella época tantas veces mentado en *Trilce* y *Poemas humanos,* le condenaba como mestizo a la condición de «cholo» («Alfonso, tu cholo te está mirando»), y le intimaba «un gran atrofiamiento de la raza». Se ha conservado su negativa a un amigo que lo quería presentar con Miguel de Unamuno: «... si [Unamuno] desdeñaba a Rubén Darío porque le veía la pluma india debajo del sombrero, ya es fácil deducir lo que sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas...»[10]. Luchando siempre, claro está, contra esta disminución, ya en 1926, siguiendo la ola spengleriana, había cuestionado la supuesta superioridad de los blancos recordando los monstruos mecanizados engendrados por la primera guerra europea. Cita a la hija de Darwin que se había hecho famosa por haber contrahecho la tesis de su padre, sugiriendo que el barbarismo europeo estaba devolviendo el hombre a la condición de mono («Recuerdos de la guerra europea», Crónica 1926: 2). Mas sólo hacia el fin de su vida, recuperando la historia de América, encuentra la respuesta ontológica en «Telúrica y magnética».

Proclamándose «indio después del hombre antes de él» (v. 60), adhiriéndose al cerro colorado de su tierra, el yo del poema (deducible en la primera versión sólo por dos «mis») se presenta como resultado de un larguísimo proceso evolutivo donde la geología misma (cuaternarios, basáltico, cuestas in fraganti) preestructura la flora y la fauna e incluso los asentamientos humanos, con sus ayllus comunitarios. Los avances humanos, entonces, no son la conquista de algo sino la parte más reciente de una gesta que continúa (¡Qué lástima que no pudo leer esta misma historia en las páginas de Guaman Poma o del *Manuscrito de Huarochiri,* como después lo hizo José María Arguedas, y como Miguel Angel Asturias la leyó en el *Popol vuh!).* Profundiza lo «telúrico» del título para establecer otra dialéctica que antecede y sobrepasa la del materialismo del poema inicial. Rechaza con esto no sólo el racismo universalizante de Darwin sino la oposición asesina *Kultur-Natur* que legó Hegel a Marx.

[10] Citada por Ballón Aguirre (1984-5, 1: 134-5), en su comentario a la crónica «La Rotonda» (1924: 4). El impacto sobre Latinoamérica del racismo darwinista se registra magistralmente en Viñas (1982); a Grady Wray debemos unos comentarios agudos sobre el caso particular de Vallejo.

Siguiendo este discurso genético, vemos que a «los patrióticos asnos» (v. 23) de la primera versión del poema, queridos pero ridículos, se alía la vicuña, «descendiente nacional y graciosa/de mi mono» (vv. 24-5). Es decir, identifica esta criatura andina literalmente con su propia estirpe, lo que da más fuerza al verso (final de la primera versión): «que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta» (v. 28). Más adelante acuden los cuyes, y las llamas, «auquénidos llorosos, almas mías» (v. 46). Vincular así un término griego del sistema taxonómico occidental y «universal» con expresiones locales e incluso quechuas nos recapitula el argumento del poema en general (como anotó Franco) y tiene un remoto antecedente en las notables y poco entendidas «Silvas americanas» de Andés Bello (como anotó González Vigil). De todas formas matiza la nomenclatura puramente grecolatina de la primera versión (paquidermos, roedores), mientras las llamas llorosas de su alma anticipan el canto ventoso de su propia quena[11].

La recuperación genética y lingüística de su herencia provoca el despertar de todo su ser: destapa dos veces cinco sentidos («mis diez templos»; v. 52), entiende en dos lenguas o «flautas», y se hace entender en la flauta arquetípicamente andina (vv. 61-2), la quena cuyo tono inconfundible ya iba conquistando Europa, según apuntó con evidente orgullo en su crónica «La historia de América». Le emancipa y saca de la cárcel económica e ideológica, le devuelve su anatomía y su historia, le revela lo interesado de la definición hegeliana de la cultura y le da su «papel» (v. 42, antes «textil»). Se trata del despertar político y comunal descrito en la crónica «Los incas, redivivos» donde habla del indio encerrado, explotado y marginado en su propia nación (Perú) y continente (América), «petrificado... en una suerte de suspensión de sus sentidos sociales y humanos».

Textualmente el despertar se efectúa entre la primera y la segunda versión del poema —de «meditación» pasamos a declaración— y a medida que se avanza por la segunda hasta el final exclamatorio y afirmativo, sin paralelo en su obra: «¡Sierra de mi Perú...: yo me adhiero!» (vv. 47-8), «¡Indio después del hombre y antes de él!» (v. 60). Este último verso ha sido calificado por Paoli, justamente, como clave de todo Vallejo. Reúne todos los hilos del argumento, alude a los ayllus andinos como prototipos del socialismo a la vez que ensalza a las gentes que los crearon y siguen viviendo en ellos por su tan específica herencia humana. Implica además una perspectiva propia sobre su América, la «matriz telúrica» que en un principio había comparado con la China premaoísta. Es decir, supera el esquema que adoptó después Pablo Neruda al componer su *Canto general* (1950). A pesar de arranques fuertemente indígenas —Machu Picchu como «libro de piedra» o «alto sitio de la aurora humana», la antropofagia liber-

[11] En su crónica «Alcides Arguedas» (1924: 14), Vallejo nota en este exiliado de los Andes un «acento ventoso de pastor de vicuñas».

tadora de «El corazón de Pedro de Valdivia», el epígrafe quechua de Tupac Amaru II y la «dilatada guerra» contra los invasores—, en esta épica nerudiana sigue prevaleciendo un marxismo occidentalista (ejemplo clave: «A pesar de la ira»): en última instancia lo «telúrico» ejerce menos poder de atracción, es menos magnético que en Vallejo (quien dice: «¡yo me adhiero!»). Todo esto otorga al poema de Vallejo un lugar preeminente entre los que, empezando con las *Silvas* de Bello, se han propuesto registrar la historia acumulativa del continente[12].

[12] *Hay una extensa comparación entre la obra de Vallejo y de Neruda y sus antecedentes americanistas en Brotherston 1975.*

Gordon Brotherston y
Natalia Gómez

Bibliografía

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. 1966 (ed.). *Hombres y dioses de Huarochirí.* Lima: Museo Nacional de Historia.

BALLÓN AGUIRRE, ENRIQUE. 1979. *César Vallejo: Teatro completo.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 vols.

1984-5. *César Vallejo: Crónicas.* México: UNAM. 2 vols. (vol. 1: 1915-26; vol. 2: 1927-39).

1987. *César Vallejo. La cultura peruana (Crónicas).* Lima: Mosca Azul.

BROTHERSTON, GORDON. 1975. *Latin American Poetry, Origins and Presence.* Cambridge: Cambridge University Press.

1979. *Image of the New World.* London: Thames and Hudson.

1992. *Book of the Fourth World.* Cambridge: Cambridge University Press.

1995. «Indigenous Literatures and Cultures», in L. Bethell (ed.) *Cambridge History of Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press), vol x: 504-25.

CAUDET, FRANCISCO. 1988. «César Vallejo y el marxismo,» *Cuadernos hispanoamericanos* 456-7: 779-801.

CHANG RODRÍGUEZ, EUGENIO. 1988. «Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias,» *Cuadernos hispanoamericanos* 454-5: 13-25.

CORNEJO POLAR, ANTONIO. 1989. «César Vallejo: la universalización de una experiencia nacional,» *La Torre* 3.12: 673-84.

ESHLEMAN, CLAYTON. 1978. *César Vallejo: Poemas humanos.* London: Cape.

FERRARI, AMÉRICO. 1988. *César Vallejo: Obra poética.* París: ACCLA.

FRANCO, JEAN. 1976. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence.* Cambridge: Cambridge University Press.

GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. 1991. *César Vallejo: Obra completa.* Lima: Banco de Crédito del Perú.

HIGGINS, JAMES. 1989. *César Vallejo en su poesía.* Lima: Seglusa.

LARREA, JUAN, 1973. *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano.* Montevideo: Biblioteca Nacional.

LIENHARD, MARTÍN. 1992. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina* 1492-1988. Lima: Horizonte.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. 1955. *Siete ensayos en torno a la realidad peruana* [1928]. Santiago de Chile: América Nuestra.

MCDUFFIE, KEITH. 1992. «César Vallejo y la identidad cultural,» *Ínsula* 549-50: 23-4.

MURRA, J.V. & ROLENA ADORNO (eds.). 1980. *Guaman Poma: El primer Nueva corónica y buen gobierno.* México: Siglo XXI. 3 vols.

O'CONNOR, KEVIN. 1991. «César Vallejo: ¿autor indígena?», in Mary Preuss (ed.), *Past, Present and Future* (Culver City, CA: Labyrinthos): 167-70.

PAOLI, ROBERTO. 1981. *Poesie di César Vallejo.* Milano: Lerici.

PALAVERSICH, DIANA. 1993. «Eduardo Galeano: entre el postmodernismo y el postcolonialismo,» *Indiana Journal of Hispanic Literatures* (Bloomington) 1,2: 11-24.

PUCCINELLI, JORGE. 1987. *César Vallejo: Desde Europa. Crónicas y artículos* (1928-38). Lima: Ed. Fuente de Cultura Peruana.

SAINZ DE MEDRANO, LUIS. 1988. «César Vallejo y el indigenismo,» *Cuadernos hispanoamericanos* 456-7: 739-49.

TIFFIN, CHRIS y ALAN LAWSON. 1994. *De-scribing Empire. Post-colonialism and textuality.* London: Routledge.

VALCÁRCEL, LUIS EDUARDO y otros. 1929. *Hacia el despertar del alma india: voces en torno al gran problema (para los maestros del Perú).* Lima: C.F. Southwell.

VALLEJO, CÉSAR. 1967. *Novelas y cuentos completos.* Lima: Moncloa.

VALLEJO, GEORGETTE DE, 1968. *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos.* Lima: Moncloa.

VEGA, GARCILASO DE LA (el Inca). 1976. *Comentarios reales de los incas.* Ed. Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

VÉLEZ, JULIO. 1988. *César Vallejo: Poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz.* Madrid: Cátedra.

VILLANES CAIRO, CARLOS. 1988. «El indigenismo en Vallejo,» *Cuadernos hispanoamericanos* 456-7: 751-60.

VIÑAS, DAVID. 1982. *Indios, ejército y frontera.* México: Siglo XXI.

Telúrica y Magnética

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
y que integran con viento los mujidos,
las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,
los oigo por los pies cómo se alejan,
los huelo retornar cuando la tierra
tropieza con la técnica del cielo.
¡Molécula exabrupto! ¡Átomo terso!

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando páranse!
¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!
¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente
nacional y graciosa de mi mono!
¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
que es vida con el punto y, con la línea, polvo
y que por eso acato, subiendo por la idea de mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!
¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
¡Cuya o cuy para comerlos fritos
con el bravo rocoto de los temples!
(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)
¡Leños cristianos en gracia
al tronco feliz y al tallo competente!
¡Familia de los líquenes,
especies en formación basáltica que yo
respeto
desde este modestísimo papel!
¡Cuatro operaciones, os sustraigo
para salvar al roble y hundirlo en buena ley!
¡Cuestas en infraganti!
¡Auquénidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aromo
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!

¡Lluvia a base del mediodía,
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta en tres su trino!
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y los demás, me las pelan!...

Numeración establecida por González Vigil (1991: 545-46).

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

FUNDADORES
AMADO ALONSO, ALFONSO REYES Y RAIMUNDO LIDA

El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México publica semestralmente la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. En ella aparecen artículos y notas sobre literatura española e hispanoamericana, lingüística hispánica, teoría y metodología literaria y lingüística; reseñas de libros y artículos y una bibliografía relacionada con el hispanismo clasificada por materias.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, 10740, D. F.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* es una publicación semestral de El Colegio de México. Precio del ejemplar: 30 nuevos pesos (23 dólares). Suscripción bienal: en México, 108 nuevos pesos. En Estados Unidos y Canadá: individuos, 78 dólares; instituciones, 90 dólares. En Centro y Sudamérica: individuos, 55 dólares; instituciones 65 dólares. En otros países: individuos, 90 dólares; instituciones, 96 dólares. Certificados de licitud de título núm. 3402 y licitud de contenido núm. 2983, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 30 de septiembre de 1988.

ISSN 0185-0121

Baltasar, de la Avellaneda

Ya lo dijeron Mortimer Ostow y Norman O. Brown: todo neurótico tiende a la teatralización de sus deseos, a la dramatización de sus necesidades. «Todo es psicodrama. El síntoma es un deseo dramatizado; la neurosis dota a la realidad con un significado especial y una importancia secreta... La enfermedad es tan sólo un modo de fingir, la representación de un rol, una actuación» (Brown, 100).

En el caso de la poetisa romántica hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) —muchas veces llamada cariñosamente «la Tula»— estamos ante una compleja y dolorosa interdependencia de obra, vida y sociedad.

Gertrudis, hija de un padre español y una madre cubana, nació en 1814 en Puerto Príncipe, Cuba. A los nueve años quedó huérfana de padre, y es esa muerte la que le perseguirá inconscientemente toda su vida. Sus testimonios escritos acerca del ambiente familiar nos facilitan la comprensión de su trauma infantil que queda agravado por el hecho de que su madre vuelve a casarse antes de que pasara un año de su viudedad.

Si la Avellaneda tenía una fijación incestuosa o relación objetal con su padre, no lo sabemos. Pero es evidente que en una mente infantil tienen que generase sentimientos de abandono cuando se produce la muerte de su padre. Y los sentimientos de abandono siempre originan sentimientos de hostilidad, más aún si la madre encuentra demasiado pronto un sustituto. Así pues, no es sorprendente que naciera en la mente de la pequeña Tula una animadversión frente a su padrastro, una especie de amor-odio acompañado por sentimientos altamente hostiles que originan, a su vez, sentimientos de culpabilidad. Incluso puede que ella haya concebido la idea de que su padre fue asesinado por su madre y el padrastro. Estos hechos hicieron que la niña cayera en una profunda depresión. Se refugia

en un mundo de fantasía al que nadie tiene acceso, excepto tres amigas con las que escribe cuentos y representa comedias, una precocidad literaria sorprendente, pero necesaria como sustituto del regocijo paternal. Cuando Tula pierde a sus amigas, ya que éstas se casan, sus únicos lazos con la realidad se rompen, y otra vez se siente abandonada y perdida. Y Tula empieza por entonces a buscar también el amor ideal que le compensaría, le redimiría de todo su sufrimiento.

En su fantasía buscaba alivio, la realización de un amor grande, bello, que pudiera llenar todo este vacío, satisfacer todo este anhelo de ternura que jamás tuvo en su infancia. Tenía dinero, eso sí, era mimada, caprichosa, deseada y admirada, y cuando se hizo una mujer era considerada el partido más cotizado de la isla. Desengaños amorosos, tal vez causados por una fantasía exacerbada que jamás admitiría algo que no fuera excepcional y grandioso, hicieron lo suyo. Su traslado a España sería otra evasión, otra búsqueda de las huellas españolas de su padre. *La Peregrina,* el pseudónimo con el que hizo publicar sus primeras poesías, constituye una expresión viva de esta inquietud suya de sentirse perdida, en busca de la felicidad y del calor. En Sevilla conoce entonces a los 25 años a Cepeda, hombre más bien normal y frío, con el que mantendrá la famosa relación epistolar después del fracaso amoroso con él. Y anticipa lo que sería su vida posterior: parece que padece un síndrome de «Medusa»: la Avellaneda es hermosa e inteligente, sensual, sensible y muy apasionada. Los hombres la admiran, pero a la vez la temen por su carácter enérgico y dominante que no quiere contentarse con lo mediocre, que busca la entrega completa. Y por lo tanto, la abandonan. En adelante, ya no creería en un desenlace feliz de su vida. La Avellaneda se marcha a Madrid, visiblemente envejecida, cansada y marchitada, donde empezará su vida literaria, una vez perdida toda ilusión de un amor que la podría salvar. La literatura, y más adelante, la religión, constituían su «droga» evasiva hacia un mundo más feliz.

En 1844 estrena su tragedia medieval *Munio Alfonso,* tiempo en que conoce al poeta Gabriel García Tassara, con el que vive un amor tormentoso. Nace de esta relación una hija, jamás reconocida por él y que muere siete meses después.

En muchos estudios, estos dos fracasos amorosos son considerados como una tragedia en la vida de la Avellaneda, la cual es rechazada por ambos hombres por las condiciones sociales de su tiempo, y por ser una mujer inteligente y exigente. Lo cierto es que sus dos grandes amores constituyen unos hombres más bien indiferentes, independientes y autosuficientes en cuanto al amor idealista. Deberíamos analizar el por qué ella se enamora inconscientemente de hombres que son incapaces de corres-

ponderla en sus necesidades de ternura. En su subconsciencia, la Tula rechaza a los hombres al buscar libertad e independencia en unas relaciones no posesivas que sólo cree encontrar en unos hombres fríos. Enamorada y rechazada después por hombres incapaces de amar, como Electra, se siente, entonces, perdida en un país que no es su patria, sin hogar, sin marido y sin hijos. La muerte de seres queridos provoca en ella fuertes sentimientos místicos que la llevan a querer abandonar este «valle de lágrimas» y refugiarse en un convento. Así nace su tragedia religiosa *Saúl* (estreno en 1849), para dar lugar después a un sentimiento más humilde y altruista: se casa en 1846 con Pedro Sabater, hombre enfermo que muere tres meses después; esta muerte la lleva de nuevo al convento (donde escribe el famoso *Devocionario*, una especie de poesías místicas. En 1855 se casará con Domingo Verdugo, quien, tres años mas tarde, en un altercado con un hombre que había interrumpido a propósito una función de su esposa, quedaría profundamente herido del pulmón. Sin recuperarse, en busca de un alivio para su salud delicada en viajes que llevarían a la Tula incluso a su querida Cuba, muere en 1863. La Avellaneda ya no saldría de su profunda depresión.

La Avellaneda, en este sentido, es a su manera una feminista, una mujer que no puede aceptar los códigos alienantes de la sociedad patriarcal que le tocó vivir. Dotada de una educación e inteligencia superior, no quiere subordinarse a un hombre cualquiera, ni dejar de cultivar su talento. Cuando tiene una hija «natural» con Tassara, acepta este hecho a pesar de la sociedad recriminadora. No le sirve de nada que Valera diga de ella con mucha admiración «Esta mujer es mucho hombre», ni los éxitos literarios, porque cuando aspira a la silla vacante de la Real Academia, sabe muy bien que la denegación es por su condición femenina y no por su talento literario. La frustración social queda siempre patente y refuerza su «neurosis de abandono», hasta que ella misma adopta una actitud de rechazo frente a la sociedad. Símbolo visible de esta actitud, es su tendencia de engordar, de rechazar estos códigos estético-eróticos de una mujer dócil, coqueta e hipócrita. La *franca india*, como se hace llamar, es la postura de una mujer provocadora, agresiva, aunque aparentemente apacible.

Indagando el motivo de sus dos matrimonios veremos que no existe en ellos el amor apasionado. Es ella misma quien lo dice con gran sinceridad a sus maridos. Habiendo renunciado para siempre al amor, únicamente puede aspirar a la amistad. La Avellaneda es querida por ellos, pero se siente culpable al no poder devolver ese amor. Podemos intuir que estas dos personas le sirvieron simplemente de apoyo, como relaciones analíticas. Además, una mujer como la Avellaneda, con su genio y orgullo, es incapaz de subordinarse a un hombre. Contrayendo matrimonio, en los

cuales ella no depende emocionalmente de un hombre (pero sí económica y socialmente; el reconocimiento social sólo se le daba a una mujer casada), se protege de un posible rechazo amoroso. Los maridos cumplen perfectamente la función del sustituto paternal sin satisfacer naturalmente sus deseos amorosos ideales. Interesante, además, es el hecho de que ambos maridos estén enfermos (el primero incluso antes de la boda). Así pues, se convierten en niños, en objetos poseídos y dominados por ella, asegurando de esta manera una cierta satisfacción altruista en Tula. Todos estos actores hay que verlos desde un punto de vista psicoanalítico como compensación: la Avellaneda es una mujer no solamente incomprendida, como afirma Ricardo Gullón, sino también profundamente insatisfecha y depresiva. Su entrega a la familia, a la literatura y, en último lugar, a la religión, le sirve únicamente de sustituto consolador que jamás puede aportarle ese amor ideal.

El nueve de abril de 1858 fue estrenado el drama religioso *Baltasar* en el teatro Novedades en Madrid y tuvo un enorme éxito que se tradujo en más de 50 representaciones seguidas. Era una obra de gran espectáculo, con decoraciones lujosas y un orientalismo muy del gusto de la época, acompañado de música y bailes.

El argumento bíblico es el siguiente: Joaquín, Rey de Judea, al ser vencido por el Rey de Babilonia, yace en prisión, acompañado de Elda, sobrina del profeta Daniel. Nitocris, la madre de Baltasar, Rey de Babilonia, compadecida de Elda, la lleva consigo al palacio con la promesa de favorecer al pueblo judío. Su motivo oculto es reanimar al melancólico Rey Baltasar con la presencia de Elda. Rubén, nieto de Joaquín, esposo de Elda, se opone a la separación. En una fiesta celebrada para el triste y aletargado Baltasar, Elda se niega a cantar ante el Rey, lo que llama la atención de éste quien la declara su favorita. Elda, la esclava rebelde, logra resucitar un amor en el despótico Rey. Para defender el honor de su esposa, Rubén se enfrenta al Rey, quien le perdona su atrevimiento al creerle hermano de Elda. Ésta es mandada al harén. El enamorado Baltasar desea proclamar reina a Elda, y ordena levantar un templo al rey de los hebreos, provocando así una sublevación de su propio pueblo. Al enterarse de que Rubén no es el hermano de Elda, lleno de ira devuelve a Elda a la prisión y manda arrojar a Rubén al populacho que le mata. En el cuarto y último acto se celebra otra fiesta en el palacio real. Baltasar desea olvidar su dolor en una gran orgía, y Nitocris, su madre, renuncia al poder por sentirse defraudada por su propio hijo. En este banquete aparece de pronto el profeta Daniel, que anuncia la destrucción del reino por los persas. Aparecen también Elda, que ha perdido el juicio, y Joaquín reprochando al Rey sus actos sacrílegos. En este momento entran en el palacio guerreros enemigos, medas y persas, para acabar con el trono babilónico. Muere Baltasar en la lucha, confesando la grandeza del Dios de los judíos, y Daniel profetiza la venida del Mesías. El palacio es consumido por las llamas.

Para entrar ya en detalles concretos de su biografía relacionada con su obra teatral, nos parece conveniente citar algunas palabras de José Antonio Escarpanter respecto a la estructura del contenido de su teatro:

En sus tres obras principales, el conflicto recae en tres personajes. La Avellaneda presenta un triángulo de figuras muy *sui generis*. Es un triángulo compuesto por un padre, una hija y un tercero. Salvo en *Baltasar,* donde este esquema no aparece, en *Saúl* y *Munio Alfonso,* el triángulo se compone de padre-hija-enamorado de ésta.

Si Escarpanter ofrece una estructura triangular (padre-hija-enamorado de ésta), también podemos confirmar esta tesis en el drama *Baltasar* de la forma siguiente: Joaquín/Baltasar-Elda-Rubén.

Baltasar, una especie de tirano-dandy diabólico muy propio del gusto del *Fin de Siècle,* representaría al padrastro de la escritora, figura opuesta a la de Joaquín, el padre querido. Éste aparece en el primer acto, en un lugar siniestro y oscuro: en la cárcel, donde pronto moriría si no fuera liberado por Nitocris. La cárcel equivale, pues, al símbolo de la muerte. Nitocris, por otra parte, podría ejercer la función de la madre de Tula. Siempre muy amable con Elda (=Tula), al mismo tiempo está muy unida al Rey, su hijo (o marido, como podríamos decir) hasta que rompe con él al final del drama: un hecho comparable a las relaciones difíciles de la madre de Tula con su segundo marido.

Por tanto, podemos resumir que las figuras Baltasar/Joaquín expresan la relación objetal de la Avellaneda con su padre: idealiza a su padre muerto y traspone su fijación negativa al padrastro.

Rubén, el esposo de Elda, ejerce una doble función en el drama: es esposo y, a la vez, el hermano de Elda, en el sentido literal de la palabra, puesto que ambos se criaron juntos y Elda es considerada la hija adoptiva de Joaquín. También en otros dramas (por ejemplo, en *Saúl)* podemos observar la importancia del papel fraternal. Esto es interpretable de dos formas: por una parte, queda patente la intensa relación que mantuvo la escritora cubana con su hermano Manuel; y por otra parte, los dos matrimonios de ella son expresión de una relación fraternal, más que sexual. Con ello se producirá un choque entre el hermano y el padre al estilo de Electra. Podemos comprobar un idéntico esquema (padre/padrastro —hija— enamorado/marido/hermano) en los demás dramas como *Saúl* y *Munio Alfonso.*

Este choque entre padre e hija y marido/hermano es traducible, según Brown, a un nivel sociológico: el padre, por lo tanto, representaría el sistema antiguo patriarcal, y el marido/hermano-rival al nuevo fraternal o democrático. Dice Brown, por ejemplo, que *en Platón, la abolición de la familia acompaña a la abolición de la propiedad; la propiedad es patriarcal, el comunismo fraternal. Otro tanto ocurre en el marxismo; Engels vinculaba la familia con la propiedad privada y el Estado; la sociedad ha sido patriarcal y llegará a ser fraternal* (p. 16).

Estas ideas sociológicas subyacentes en la obra de la Avellaneda se expresan abiertamente en su prólogo al drama dedicado al príncipe de Asturias, Alfonso de Borbón, donde dice lo siguiente:

Elda y Rubén representan en este pequeño cuadro los dos seres más débiles y abyectos de la sociedad antigua; la mujer y el esclavo, rehabilitados sólo por el Cristianismo, (...) Baltasar (es el) *representante del despotismo de los reyes paganos, a par de que la corrupción e impotencia de una sociedad caduca* (P. 39). *Daniel* (anuncia) *entre las ruinas de la civilización arrollada por el soplo divino, la libertad del pueblo escogido y la reedificación del templo en que será promulgada la nueva ley de gracia, que, rompiendo las cadenas de los pueblos y disipando las sombras de la idolatría, hará santa la potestad y gloriosa la obediencia: la ley regeneradora que hará del esclavo el hermano del monarca, y de la mujer la compañera del hombre.*

Hasta aquí la Avellaneda, que aparece no solamente como luchadora feminista sino también como abolicionista (como lo hizo asimismo en su novela *Sab* de 1841, una historia de amor entre un esclavo y su ama).

Podríamos achacar su *engagement* social a una simple influencia de Chateaubriand que puso muy de moda las novelas indianistas de un corte más o menos sentimental. Lo cierto es que en Cuba se seguía traficando con esclavos a pesar de que España hubiera accedido en 1820 oficialmente a abolir el tráfico de esclavos, decisión tomada por presiones internacionales. Podemos decir que entre 1823 y 1865 fueron importados quizás unos 400.000 esclavos. La clandestinidad de la trata tenía sus motivos en la economía feudalista de Cuba. En 1820, Cuba se había convertido en la colonia más rica, a la vez que en la primera productora mundial de azúcar.

En cierto sentido, asistimos a una lucha política con la ayuda de la religión cristiana. Jesucristo representa en este lugar la promesa religiosa de una sociedad fraternal, donde todos, mujeres como esclavos, son hermanos.

El «Mesías», el redentor anunciado en *Baltasar*, se convierte además en el redentor personal de la poetisa en lo que se refiere a su complejo de Edipo (o mejor dicho, de Electra: en la antigua tragedia de Electra se transcribe exactamente el inconsciente de Tula. Electra llora la muerte de su padre Agamenón, asesinado por el nuevo padrastro, y desea y realiza con la ayuda de su hermano Orestes, la venganza). Según Brown *el "pecado" en el acto sexual no es el del amor sino el de la procreación. Padre y madre, y no amante y amada, son quienes desaparecen del Paraíso más elevado. En la resurrección, Jesús es un Melquisedec, sin padre, madre o descendencia (...). Un Hijo de Dios que no tiene un padre; el Complejo de Edipo trascendido (...) El hijo sin un padre en la resurrección; en el cuerpo resucitado; un cuerpo que no está organizado genitalmente* (p. 63). El Mesías simboliza, de esta manera, el fin y la solución del complejo de Edipo. Donde no existe la sexualidad, tampoco puede haber conflictos edípicos. De ahí también surgen el rechazo de la sexualidad y la aprobación de la castidad en el seno de la Iglesia católica. La libido incestuosa (según Freud), normalmente reprimida por la sociedad, es permitida y favorecida incluso por ella siempre que se sublime hacia el sentimiento religioso. Los

sentimientos ambivalentes encuentran por esta vía una posibilidad de escape para no dirigirse de forma destructiva al propio sujeto.

Como venimos diciendo, el mesianismo y la religión se utilizan visiblemente en la rebelión contra el orden social. Dice Ostow que *el místico es un individuo que se siente frustrado y atrapado, y que quiere escapar a través de la experiencia mística. La experiencia mística es —del modo más acentuado— un abandono de la sociedad cotidiana* (p. 160); por lo tanto, la experiencia cristiana se transforma en revolución social.

Pueden tener su origen este mesianismo e idealismo cristiano en una posible influencia del poeta y diplomático sevillano Gabriel García Tassara (1817-1875) que mantuvo con nuestra poetisa no sólo una relación apasionada sino también intelectual, con un cariz de rivalidad. Fue embajador de España en los Estados Unidos durante diez años, de tal forma que Gullón le titula «Duque de Europa». Considerado un poeta de segunda fila, nos parece que su obra tiene más importancia de lo que se cree. En sus poesías tempranas lucha por una nueva «Jerusalem», influido por las ideas político-filosóficas de Donoso Cortés, visión apocalíptica que se funde con el socialismo utópico de su época, pero sin representantes relevantes en España. Su grito «Europa está moribunda y yo también» viene a unirse a una corriente mística y profética que lucha contra el materialismo naciente, en la cual también podemos incluir a William Blake (1757-1827), poeta que busca la renovación espiritual de la humanidad cuando dice:

Bring me my Bow of burning gold;
Bring me my Arrow of desire;
Bring me my Spear; O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant Land.

Esta visión de agonismo materialista, unida a las nuevas ideas revolucionarias de Marx que da un giro político a la utopía social constituye el hilo transicional del romanticismo al modernismo en cuanto a su búsqueda de renovación y regeneración a través de las palabras de Tassara:

Mis ojos tiendo con horror de muerte
Sobre esta Europa cuyo sol se apaga;
Su corazón es una inmensa llaga,
Podredumbre, ruina, liviandad;

En paz y amor regenerado el mundo
Del Hacedor, las maravillas canta, (...).

Al final invoca Tassara al Mesías para liberar del abismo a un pueblo moribundo. En un fragmento de su bello poema «Himno al Mesías» vemos el paralelo directo con el final escatológico del drama *Baltasar* que anuncia la llegada del Redentor:

Yo soy el viento que en mis alas traigo
traigo la muerte de los pueblos...yo...
yo soy el viento que en los pueblos caigo
cuando su instante postrimer llegó.
...
De entonces fue mi perennal destino
sobre la triste humanidad rugir,
lanzar los pueblos al fatal camino
y ante sus plantas el abismo abrir. (...)

Ya luengos siglos reposé en mi tumba;
mas hoy de nuevo sobre el mundo soy;
Oídme, oídme, que mi voz retumba,
buscando un pueblo moribundo voy.
...
Yo soy el viento que el postrero día
traerá a la triste humanidad su fin;
el viento de la culpa y la agonía;
manda, ¡oh , Señor! Yo soy tu querubín. (...)

La misma Avellaneda también hace hincapié en su prólogo en la regeneración dibujando la misma visión apocalíptica en *Baltasar* al predecir el advenimiento del Mesías, cuya vuelta es un paradigma para toda la literatura modernista, como ya lo observó Hans Hinterhäuser. Para el fin del siglo o del milenio, como también ocurrió en el medievo, se esperaba el Juicio Final que redimiría la Humanidad agonizante y decadente: *La interpretación cristiana de la historia aguarda un segundo advenimiento, una reaparición de Cristo* (Brown, p. 210).

La redención y resurrección que esta visión implica y anticipa, la podemos relacionar de alguna manera con la poética de Lezama Lima. Si en éste aislar la poesía en el poema significa rescatarla del tiempo, su fin último consiste en la inmortalidad y la resurrección, donde el tiempo es congelado y superado. En una cita de Brown venimos diciendo que en la resurección, Jesús no tiene ya ni padre, ni madre, ni descendencia. Que no tiene ni comienzo de días ni fin de vida. Pues bien, a través de esta imagen del Redentor, también en *Baltasar* se anuncia un estado venidero liberado del tiempo. «Lo cubano», según Cintio Vitier, se expresaría precisamente en esta estructura subyacente, en esa conciencia histórica detenida. La poesía cubana es concebida por el grupo *Orígenes* como un todo estático que va desde los conquistadores hasta los años treinta. Y este quietismo colonial será justamente el que late en la ideología feudal o escolasticista de la literatura cubana, en concreto, en *Baltasar*.

La Avellaneda es luchadora en Cristo y ama al pueblo; no obstante rechaza cualquier movimiento independentista en Cuba, siguiendo fiel a la monarquía española. Hija de Cuba y de España, se siente escindida políticamente, bien por su procedencia de una clase social alta, o bien por su apego sentimental al país de su padre. Y aunque venere al revolucionario poeta cubano José María Heredia y sea coronada por el Liceo de la Habana en 1860 por su *Baltasar*, no colabora con la causa independentista de tal modo que en 1869 recibe la noticia de que los separatistas quieren prescindir de su nombre en el Parnaso Cubano. Su exigencia de regeneración ataca, como en el caso de Blake, el materialismo, particularmente el existente en Cuba: *Aquí el materialismo es grosero, puramente práctico, de*

conveniencia, de egoísmo dice la autora, ciñéndose, como ella cree, estrictamente a una renovación moral y espiritual.

Ahora bien, otras estructuras subyacentes también pueden relacionarse con las ideas sociopolíticas plasmadas en varios símbolos fálicos y uterinos. Entre los primeros constan la figura del rey y el templo que se va a erigir a la religión judeocristiana. Decapitar o dar muerte a un rey equivale a su castración sexual en el sentido del poder que ejerce. Lo contrario se realiza con el acto de «erigir» un templo. El templo como forma y materia (piedra = erección) es un símbolo fálico del nuevo poder que se le atribuye a la nueva religión.

Los símbolos uterinos aparecen concretamente en la escena donde Elda delira en el banquete ante el Rey y sus cortesanos:

> *¡Una tumba!!... ¡Y otra!...¡y otra!...¡y otra!...¡y cien!...¡Cien tumbas en el suelo brotan/ Y nunca el tesoro agota/ ¡Que fúnebre ostenta! (...) ¡Pensé hallarme en un palacio.../ Y es un vasto cementerio! (pp. 139-140).*

Subrayamos aquí la importancia de las palabras «palacio» y «tumba/cementerio». El palacio, como la casa o la ciudad, es un símbolo femenino que significa el seno, las entrañas maternas. Lo mismo se puede decir de la tumba.

Estos símbolos maternos se relacionan con el símbolo de la tierra y de la naturaleza, transformándose de esta manera en un deseo de volver a ella, de superar el trauma de la ruptura entre sujeto y objeto, reencontrando la felicidad inicial. De nuevo, el material psicoanalítico adquiere una relevancia social en su trascendencia religiosa: el volver a las tumbas, a las entrañas de la tierra, implica asimismo el anhelo de una resurrección que daría lugar a una sociedad renovada y mejorada en múltiples sentidos. Al ver tumbas en su delirio, Elda, y con ella la Avellaneda, se hacen portavoces de una crítica social; de unos sujetos frustrados (por traumas infantiles y reglas regresivas de una sociedad recriminadora) que buscan desesperadamente una salvación para sus mentes o almas «heridas». El símbolo del cementerio es el presagio de la destrucción de una sociedad caduca como de su renovación posterior; la profecía del futuro Redentor, la esperanza de una superación de cualquier trauma, sea psicológico, antropológico o sociológico. Y finaliza el drama con un gran fuego, fuego purificador, no destructivo, el apocalipsis como terapia, el fuego del amor, redentor, del futuro renacimiento, la resurrección. Porque el fuego es libertad.

Susanne Banusch

Bibliografía

NORMAN O. BROWN: *El cuerpo del amor*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1968 (Título original: *Love's Body*, 1966).

CARMEN BRAVO-VILLASANTE/ G. BAQUERO/ J.A. ESCARPANTER: *G.G. de Avellaneda* (Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española con motivo del centenario de la escritora hispano-cubana los días 19, 20 y 23 de noviembre de 1973); Fund. Univ. Esp., Madrid, 1974.

MORTIMER OSTOW: *La depresión: psicología de la melancolía*, Alianza, 1973, 3ª ed, 1985.

LECTURAS



Biblioteca Hispánica, ICI

Una nueva historia de las letras hispanoamericanas*

Excluyendo obras que atienden sólo a un género, a partir de la insigne *Historia de la poesía hispanoamericana* de Menéndez Pelayo, son ya alrededor de 35, según nuestro recuento, las historias de la literatura hispanoamericana publicadas en España desde la *Historia de la lengua y literatura castellana (comprendidos los autores hispanoamericanos. Época regional y modernista: 1888-1907)* de Cejador (1919), y de autoría española en sus dos tercios. No es, por lo tanto, una aportación pequeña, aunque, naturalmente, sea muy desigual. En el último tramo de esta línea, muy adensada en las últimas décadas —cinco obras en los años setenta, doce en los ochenta, y cinco en los noventa— aparece la que ahora comentamos, firmada por un crítico peruano de muy conocida y acreditada trayectoria.

Conocedor, quien escribe estas líneas, por propia experiencia, del riesgo —también de la fascinación— de asumir en solitario una tarea de este tipo, hemos examinado con doble curiosidad el libro de José Miguel Oviedo, y anunciamos de entrada que, con toda evidencia, ha cumplido su cometido con el mayor decoro. Los americanistas de cualquier nivel cuentan desde ahora con un nuevo y valioso instrumento de trabajo.

De las oportunas citas con que nos encontramos en las páginas preliminares, anotamos una que marca el tono de honestidad que ha de tener —y tiene— un empeño como éste: «Todo lo sabemos entre todos». El emblema, de encomiable acierto, es de Alfonso Reyes, ese maestro no superado de la crítica literaria hispánica.

Oviedo se ha planteado, para empezar, como es inevitable, una serie de cuestiones relacionadas con lo que, al referirnos a algunas de ellas, definimos en otro lugar como «los pequeños conflictos de una gran literatura» (1985). Conflictos no desdeñables, por cierto, pero que pierden su amenazadora gravedad, incluso sin acabar de ser resueltos, ante el propio, casi diríamos desmedido, vigor del corpus literario hispanoamericano; conflictos relacionados con la presencia de las categorías eurocentristas ante una literatura plural y, a veces, mestiza; la definición de la misma en función de su espacio, sus emisores y su temática; el riesgo de las presiones nacionalistas a ultranza, la vidriosa periodización, las desmesuras en el enfoque sociológico o el inmanentista, etc. Oviedo se ha enfrentado a estos escollos con justeza, para diluirlos en posturas eclécticas, únicas razonables para evitar que se conviertan en paralizantes o en redes de la trampa que frecuentemente transforma a la crítica en sólo metacrítica.

Interesa destacar su criterio de dividir el gran territorio hispanoamericano en cinco regiones culturales: rioplatense, andina, caribeña, centroamericana y mexicana, con cuatro zonas intermedias. Cierto que algunos de los países que la integran poseen diversidad que propiciarían nuevas subdivisiones, pero no ahondaremos en una objeción que puede llevar a un bizantino mosaico de campanarios. Porque hay una dialéctica muy arriesgada tanto en el hecho de unificar a ultranza la América hispana —ninguna reticencia ante cualquier otra denominación libremente asumida por sus habitantes— como en el de fragmentarla hasta el infinito. Por lo demás, en cuanto a la periodización, ahora es de observar que los problemas que a ella conciernen no son exclusivamente propios de la literatura hispanoamericana, aunque en su ámbito adquieran mayor relieve que en el Viejo Mundo. Ahora bien, lo cierto es que

* *José Miguel Oviedo.* Historia de la Literatura Hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación. *Madrid, Alianza Editorial, 1995.*

sin la aceptación de ciertas dosis de convencionalismo, que hay que matizar en todo lo posible, en torno a este y a otros temas, cualquier historiador de la literatura quedaría inerme.

Por supuesto ¿quién no ha defendido una crítica sin historia, o una historia de la literatura sin autores, pura emanación del espíritu, como soñaba Valéry, o, bien vinculada intensamente —Lanson, Febvre— a los comportamientos sociales y al análisis de la recepción? Nadie ha cumplido, por el momento, sino por aproximación con estas propuestas. Mientras se realizan, bienvenidos sean libros como el de Oviedo, inteligentemente abocado a una dinámica tan moderna como posibilista.

La introducción de un capítulo sobre las literaturas indígenas precolombinas, criterio que opera sobre la conveniencia de ilustrar acerca de una realidad casi siempre anónima, salvada por tradición oral y, en último término, por su inserción en la escritura de los conquistadores, en cuanto constituye un sustrato, ocasionalmente, de lo que propiamente es la literatura hispanoamericana, es una decisión que el autor resuelve con precisión y holgura. Y ciertamente no desaprovecha la oportunidad de mostrar la importancia, menos destacada habitualmente, del fenómeno contrario, en virtud del cual lo que conocemos como literatura precolombina, por no hablar de la indígena en general, es casi siempre, literatura *transcrita o transliterada*. A este respecto pensamos que, por lo que concierne al primer apartado de la cuestión, valdría la pena —y un libro de este alcance no es el lugar para ello— ir a mayores concreciones. El caso de José María Arguedas, al que Oviedo con razón acude, es verdaderamente paradigmático, pero, objetivamente, conviene no olvidar su singularidad: acaso no haya en toda América, después del Inca Garcilaso —y no olvidamos a Asturias ni a Rosario Castellanos— una escritura donde lo indígena y lo hispano se hayan encontrado de un modo tan admirablemente natural. Y es preciso no confundir esta privilegiada simbiosis —no lo hace Oviedo— con la presencia del tema indígena en autores de intensa formación occidentalista, llámense Cardenal, Galeano o, para sorpresa de lecturas unilaterales de *Ariel*, José Enrique Rodó.

Nuestro autor no ha querido encerrar a los cronistas de Indias, incluidos los de sangre india, en el apartado específico en que a veces se les sitúa en obras análogas, con lo cual mejora su contextualización. Interesan sus oportunas precisiones sobre la hibridez de las crónicas, la superposición, literal muchas veces, de sus contenidos, su frecuente condición de palimpsestos, su valor testimonial, su intencionalidad y los numerosos registros de su significación cultural y estética, puntos que constituyen un buen arranque para la estructura de los análisis que siguen. Presión de la imaginación y la cultura (Colón), observación del mundo natural y providencialismo (Fernández de Oviedo), ansia de información y persuasión (Cortés), celo religioso y visión utópica (Motolinía), asunción del marco bárbaro (Alvar Núñez), son algunos de los aspectos determinantes en la revisión de cronistas mayores. No se trata sólo de una valoración de predicados de base: hay una permanente apreciación de los recursos que sirven a éstos. Así en Las Casas, el ardor de la denuncia se vierte en hipérboles y soflamas, estilo errático y difuso que a veces se torna eficaz y convincente; en Bernal, la riqueza de los detalles descuida la visión de conjunto, pero el conjunto del material lingüístico, en retratos, diálogos y escenas, hace revivir con nitidez el dinamismo de los hechos pasados... El Inca Garcilaso, merece, por supuesto, un concienzudo tratamiento. Oviedo, que no explica la literatura por las biografías, pero que no rehuye, cuando es preciso, los datos de esta naturaleza, sin temor a las ya felizmente superadas desviaciones inquisitoriales del inmanentismo, se acerca a la peripecia vital del Inca para entroncarla con su obra y con su cuidada dialéctica que avanza paso a paso hacia el tema íntimo y predilecto que se explaya en los *Comentarios reales*, literatura de informe y documento, pero sobre todo entrañable literatura de la memoria, a la que sería difícil encontrar parangón. Oviedo revisa con acierto las consecuencias de estilo emanadas de un escritor de formación española y renacentista atrapado por tema y emoción americanos. Valdría la pena haber recordado aquí la excelente edición de la profesora sevillana Carmen de Mora sobre *La Florida* (Madrid, Alianza, 1988).

La contextualización a que hemos hecho antes referencia nos sitúa a los cronistas rodeados de otras variadas formas literarias: el teatro evangelizador

—Oviedo atribuye a Fray Toribio de Benavente la autoría de obras en náhuatl, frente a las reservas de Henríquez Ureña, siguiendo a Georges Baudot— y la poesía popular, satírica y culta, la prosa cortesana —Cervantes de Salazar y Jiménez de Quesada—, a la vez que enmarcados en un mundo con tempranas universidades, imprenta y escuelas de artes y oficios: una pretendida España de ultramar frente a las factorías de la colonización anglosajona. El estudio de *La Araucana,* considerada como obra fundacional de las letras chilenas y del lenguaje épico hispanoamericano, destaca, en un sólido apartado, las virtudes de Ercilla: mesura, rigor, fidelidad de un modo general a la historia y sobriedad de la voz del emisor, voz que, pese a las conocidas influencias, posee fuerte identidad propia.

Oviedo aborda también la compleja cuestión del manierismo y su percepción en las letras de América acercándose a las poetisas anónimas, Amarilis y Clarinda, a la *Grandeza mexicana* de Balbuena y a *La Cristiada* de Hojeda, siquiera la separación entre lo manierista y lo barroquizante no acabe, una vez más, de abandonar aquí sus evanescentes contornos.

Es ya tiempo de apreciar también el esfuerzo del autor por compatibilizar la huida del fárrago con el afán de inventariar que al cabo tienta a todo historiador de la literatura. Oviedo soluciona la tentación con la utilización de la letra menuda para no desatender a los autores menores o discutiblemente menores. Se abre, naturalmente, ahí un nuevo campo de discusión. ¿Hasta qué punto merecen puestos marginales el neogranadino Hernando Domínguez Camargo y el canario-cubano Silvestre de Balboa, hoy muy revalorizado?

Bien enfocado el tema de *la cuestión de la novela colonial,* con la conveniente advertencia de moderación para los entusiastas buscadores de anticipaciones del género, al par que se marcan los justos rasgos novelescos de obras diversas, de *El carnero* de Rodríguez Freyle a *La endiablada* de Juan de Mogrovejo, que mereció un apreciable estudio de Stasis Gostautas en el primer congreso español del IILI, con actas publicadas en 1978.

Soslayada la fatigosa cuestión de la mexicanidad o españolidad de Ruiz de Alarcón («una decisiva contribución indiana al teatro de su tiempo (...). No de un mexicano, pero sí de un criollo americano que decidió escribir en España») y sintetizados sus logros: dominio de la técnica teatral, buena detección de las máscaras humanas, captación del espectador sin recursos aparatosos, lo que compensa la falta de tensión lírica de su verso, desembocamos en otro de los previsibles temas cenitales del libro: sor Juana Inés de la Cruz, precedido de un buen análisis de las peculiaridades del barroco americano: arte ceremonial en el que Oviedo percibe una veta 'realista' que conecta con lo indígena y lo popular, a la vez que estimulador de una admirable figura americana: el *sabio criollo,* cuyas particularidades observará pronto en Carlos de Sigüenza y Góngora.

En 1995, año del centenario de la muerte de la monja mexicana, hemos tenido ocasión de defender la necesidad de olvidar un tanto su etopeya para recuperar en plenitud su escritura. La inclinación a escudriñar en una peripecia vital tan sugestivamente cargada de enigmas es, sin embargo, reconozcámoslo, demasiado fuerte, porque en el fondo en esa andadura percibimos muchas de las claves de un tiempo cultural contradictorio. Oviedo lo hace discretamente para centrarse enseguida en el análisis de la lírica, su variada dialéctica y sus recursos formales. En lo que se refiere al *Sueño,* lo define como poema intelectual y 'constructivista' por su especial tratamiento de los arquetipos, y observamos ahí cierto contacto con la línea de José Gaos. Instalado en un contexto que arranca del ciceroniano sueño de Escipión y llega a Keats, Mallarmé, Gorostiza y Huidobro —una buena apreciación de la relación entre el poema de sor Juana y *Altazor* fue hecha hace poco por Belén Castro Morales (1991)—, adquiere la experiencia sorjuanina su condición de brillante momento de una importante recurrencia.

No puede faltar en el barroco peruano la amplia atención al quevedesco Caviedes, y al gongorino Espinosa Medrano, ejemplo de fidelidad mestiza, o tal vez india, más admirable por tardía, al maestro de Córdoba. Entre los escritores 'menores', pero suscitadores de interés creciente, del siglo barroco, la letra menuda recoge, con acierto, a Piedrahita, Solís y Valenzuela, Evia y Tejeda. Vuelve el recuerdo del Lunarejo (Espi-

nosa Medrano) al hablar del teatro mestizo, capítulo que nos anticipa la importancia del famoso drama quechua *Ollantay*, y son presentadas otras admirables creaciones como el *Güegüence*, justificado orgullo de Nicaragua.

El paso del barroco a la Ilustración da a pie a acertadas precisiones sobre el rococó, algunos de cuyos rasgos parecen detectables en momentos del teatro de Pedro de Peralta Barnuevo, al que, justamente, se considera sobre todo en su condición de «filósofo» producto del iluminismo y autor de una desmesurada obra cuyos valores literarios hay que buscar en sus resquicios. Oviedo resalta bien la significación de este hombre de erudición asombrosa entre el naciente racionalismo americano y los condicionamientos tradicionales. Ciertamente concordamos en que el «doctor océano», como lo llamó Luis Alberto Sánchez, es con el citado Sigüenza y Góngora la figura más representativa de la erudición en los tiempos virreinales. Acertada la recuperación de «el ciego de la Merced» en el teatro limeño, cuyo estudio más completo ha sido sin duda el realizado en España por Concepción Reverte en un libro recogido en la bibliografía de este capítulo.

La dimensión pedagógica del estudio de Oviedo, patente de un modo general, queda bien explícita en el análisis de un capítulo tan importante para entender los vaivenes culturales de América como el dedicado a «la cultura eclesiástica y la expulsión de los jesuitas», malhadado episodio que tuvo una contrapartida de signo positivo en la labor de estos religosos en los estados pontificios, como respuesta, en parte, a la nueva leyenda negra de Buffon, de Pauw, Raynal y Robertson. El apartado, certeramente enfocado, nos resulta demasiado exiguo. Al menos el padre Clavijero y su *Historia antigua de México* quedan pidiendo una aproximación más holgada (si se tiene en cuenta, sobre todo, la concedida inmediatamente a la mística neogranadina Madre Castillo). Los siguientes capítulos —«Viajeros, científicos y otros prosistas», «Varias regiones. Una magra cosecha poética», «Un teatro en tiempos de transición»— muestran asimismo nombres y creaciones que, si individualmente carecen de extraordinario relieve, documentan la gran vibración cultural del Siglo de las Luces en los Reinos de Indias. Resulta previsible el buen análisis del *Ollantay*, obra de sustrato incaico pero de elaboración hispánica, cuyos problemas de autoría y distintas versiones quedan aclarados. Carrió de la Vandera (Concolorcorvo) y su *Lazarillo de ciegos caminantes*, formidable aportación a la literatura de viajes, enérgico libro de grandes frustraciones apenas veladas, son reseñados con generosidad merecida como conspicuo ejemplo de la robustez de la prosa americana ya no lejana a los días de la independencia. También Olavide, en función sobre todo del valor testimonial de su peripecia vital pero también en cuanto autor de olvidadas y débiles novelas, a propósito de las cuales se hace un breve pero sagaz ejercicio de comparatismo literario.

Como no podía dejar de ocurrir, el impetuoso mexicano fray Servando Teresa de Mier, un hombre escindido entre dos mundos, atrapa al historiador literario con las contradicciones y complejidad de sus fabulosas *Memorias*, proyectadas en nuestro tiempo, como bien recuerda Oviedo, en la magnífica reescritura del novelista cubano Reynaldo Arenas. La hábil condensación subsana aquí la relativa limitación que los admiradores del temperamental dominico percibirán en este capítulo.

Ya hemos entrado, incluyendo parcialmente hasta a Concolorcorvo, con el firme avance representado por la *Carta a los españoles americanos*, oportunamente comentada, del Padre Viscardo, y la obra del quiteño Santa Cruz y Espejo, en los autores portadores de una conciencia nacional y de un criticismo que va a ir avivándose. En este sentido el apartado dedicado al periodismo y las sociedades ilustradas, resulta fundamental, lo mismo que el capítulo 7 que estudia la evolución del neoclasicismo al romanticismo, ya en el marco del proceso de emancipación y reorganización de los nuevos estados. La obra novelesca de Fernández de Lizardi, fundamentalmente *El Periquillo Sarniento*, queda aquí recogida como clave de un momento inaugural, certeramente señalada su oscilación entre la frondosidad de sus pasajes pedagógicos y la vivacidad de su discurso descriptivista, vinculado en buena parte al molde picaresco. Convendría haber recordado al referirse al 'pensador mexicano' el amplio estudio de Rocío Oviedo Pérez de Tudela sobre el periodismo

de Lizardi (1982). Oprtuna, por lo demás, la precisión acerca del reformismo moderado, no antihispánico ni ultranacionalista de este escritor, una buena advertencia para estudiar una época realmente complicada sin análisis preconcebidos y simplistas.

Bien situado el valor literario de la obra de Bolívar —sin olvidar el *Diario* de Miranda— y justamente resaltada la novedad del gesto prerromántico de José Joaquín Olmedo en su *Canto de Junín*, con relación a los módulos de la épica clásica, aún cuando se deja bien claro el poco aprecio del crítico por el ecuatoriano al que considera carente de hondura y elevación de poeta, juicios acaso en exceso radicales.

Con acertado criterio recuerda Oviedo, después de referirse al candoroso y monocorde Melgar, al muy olvidado Juan Wallparrimachi, poeta popular de lengua quechua, aunque sea para acompañarlo de un interrogante sobre su acaso mitificada figura y la autenticidad de su obra. Apreciamos aquí, de nuevo, por encima de la aparente heterodoxia al insistir sobre literatura no escrita en español, la indiscutible y legítima búsqueda de lo híbrido en las letras hispanoamericanas.

Camino de su cierre, la obra que comentamos ha de ocuparse, por supuesto, de Andrés Bello, cuya americanidad absoluta destaca como común denominador de su rigor, erudición y ponderado juicio. También aquí aparece, por supuesto, una conveniente llamada de atención ante quienes se exceden al interpretar con sesgo en exceso nacionalista la propuesta de emancipación literaria de América hecha por el polígrafo caraqueño, instalado en una irrenunciable tradición clásica. Su relación con la actitud (acaso vagamente spengleriana) de Carpentier a mediados de nuestro siglo, es sugestiva pero no sostenible, a nuestro entender, más allá de ciertos límites. En todo caso hay que aclarar que al europeísta Bello —cómo no serlo después de sus infinitas lecturas durante diecinueve años en el British Museum, estudioso del *Poema del Cid*, traductor del *Orlando Innamorato*— le preocupaban sobre todo dos cosas: la amenaza de la Santa Alianza y el anhelo de conseguir la repoblación y cultivo de los campos venezolanos, abandonados tras las guerras de independencia. Oviedo objeta con razón el utopismo de Bello en la exaltación de la vida campesina (sabemos además que no soportaba el clima tórrido), pero no cabe duda de que desde Horacio y Virgilio hasta Jovellanos y los economistas fisiócratas, sin olvidar la exaltación del hacendado en el Siglo de Oro, todo conspiraba en ese momento inaugural para propiciar, frente a la corrupción de la urbe, un agrarismo tenido como panacea en aquella hora, tesis que, como advierte Oviedo, iba a ser invertida por Sarmiento. A varias de estas cuestiones nos referimos en un trabajo que ahora nos permitimos traer a colación: «Algunos soportes sociológicos de la silva 'La agricultura en la zona tórrida' de Andrés Bello» (1983).

Una puntualización última sobre este bien estructurado capítulo: la censura al lenguaje «envarado, frío y un poco desabrido de Bello», posteriormente atenuada, por parte de Oviedo, muestra un rechazo de la poesía neoclásica que no compartimos. Añadamos, sin embargo, que la figura de Bello sale de este estudio, donde no falta la consideración de sus quehaceres filológicos, jurídicos y filosóficos, revestida de la alta dignidad que poseyó en todos los órdenes.

La apertura al romanticismo de José María Heredia, los prolegómenos de la poesía gauchesca, la poesía civil de Juan Cruz Varela y la rusoniana novela anónima *Jicoténcal*, cierran cumplidamente este volumen.

Hemos tratado de hacer de él una reseña descriptiva, que nos ha permitido señalar matizaciones y aún pequeñas discrepancias, sin mengua del franco y absoluto elogio que en su conjunto nos merece. En ciertos momentos nos hemos sorprendido casi dialogando con el autor, lo cual argüimos como prueba del interés que la lectura de esta *Historia* nos ha ofrecido. Se ha podido ver, en este contexto, nuestra insistencia en apuntar algunas entradas de la crítica española o publicada en España en torno a la literatura hispanoamericana, a cuyo prestigio tanto ha contribuido el propio Oviedo en múltiples ocasiones, incluso con la inmodestia de autocitarnos, bien sabedores de que esta obra no tiene el propósito de declarar en el texto apoyaturas eruditas. Pensamos sobre todo en los útiles repertorios bibliográficos —cuya limitación, por otra parte, cualquiera puede entender—. No carecen de referencias de este origen pero, especialmente al tratarse de una obra impresa en España, sería, cuando menos, grato que se

ampliaran en lo posible por esa vía. Pulcramente impresa, casi sin erratas, el inevitable dormitar de Homero ha dejado, no obstante, deslizarse una llamativa inexactitud referente a Luis Vives, fácilmente subsanable en una próxima edición. Es muy de desear, por otra parte, que el autor nos ofrezca pronto una segunda parte de esta obra que cubra los dos siglos de independencia de Hispanoamérica.

Luis Sainz de Medrano

Otra edición de las *Rimas* de Bécquer

La editorial Cátedra publicó en 1988 una edición de las *Rimas* de Bécquer a cargo de José Luis Cano, pero si entonces se trataba de una reedición que apareció por primera vez el año 1965 bajo el sello de Anaya, ahora ha encargado al más apasionado y prestigioso biógrafo de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-1870) una edición de los versos de este indudable maestro sevillano de la lírica contemporánea[1].

La edición de estas *Rimas* es muy completa teniendo en cuenta la necesidad del autor de ceñirse a las obligadas limitaciones editoriales. Rafael Montesinos (Sevilla, 1920), uno de nuestros poetas y ensayistas más notables, galardonado con el Premio Nacional de Literatura en ambas disciplinas: de poesía en 1958 y de ensayo en 1977, consiguió el Fastenrath (1979) con un libro de lectura inexcusable para cualquier lector o investigador de la obra de Gustavo Adolfo: *Bécquer, Biografía e imagen*[2].

En el prólogo, una extensa introducción de cien páginas, Montesinos se muestra preciso, didáctico y divulgativo, dejando lo estrictamente filológico para aquellas ocasiones inexcusables, pero sobre todo cautiva por su generosidad con críticos y biógrafos de la obra becqueriana[3] y por su serena utilización del lenguaje en busca de una expresión a la vez instructiva y amical

> ... Correa y Bécquer ingresan en la Dirección General de Bienes Nacionales como *escribientes fuera de plantilla*. Y fuera quedaron definitivamente cuando un Director General (cuyo nombre no ha querido guardar Dios muchos años) sorprendió a Gustavo haciendo dibujos para sus compañeros de infortunio. Esto no fue un contratiempo, porque de buena se libraron los dos chupatintas —pág. 25—;

estricta y jovial

> También aparecen en dicho álbum escenas campestres, varios retratos de muchachas y un fraile escatológico (pero en la segunda acepción de la palabra) —pág. 21—;

siempre ingeniosa e irónica

> Sin que podamos determinar la fecha exacta, el poeta acude a la consulta del doctor Francisco Esteban, especialista en enfermedades luéticas... Digámoslo de una vez: nuestro poeta había contraído la sífilis. En la consulta conoce a Casta Esteban Navarro... En ese primer encuentro, la muchachita dijo una frase tan cursi que me resisto a reproducirla... Nunca entendí del todo que el doctor Esteban, dada la especialidad que tenía, fomentase las relaciones de su hija con uno de sus pacientes —pág. 30-31.

[1] *Gustavo Adolfo Bécquer.* Rimas. *Ed. Cátedra-Letras hispánicas. Madrid, 1995. Edición de Rafael Montesinos.*

[2] *Ed. RM. Barcelona, 1977.*

[3] *Al respecto Montesinos advierte de la existencia de una tesis doctoral, a su juicio fundamental, escrita por quien descubrió el* Libro de los gorriones, *Franz Schneider, titulada* Gustavo Adolfo Bécquer Leben und Schaffen unter besonderer Betonung... *(Berna-Leipzig, 1914), sólo parcialmente traducida en el libro de Rubén Benítez:* Ensayo de bibliografía razonada de G.A.B. *(Ed. Universidad de Buenos Aires, 1961), la cual sigue inédita todavía.*

Como luego desarrollaré muy sucintamente, Rafael Montesinos es riguroso en sus conclusiones, si bien en algunas conjeturas y asertos sea patente la pasión que siente por Bécquer y por su obra, lo cual le lleva a realizar ciertas afirmaciones que, por su rotundidad, más de uno podría poner en tela de juicio. Tres ejemplos: cuando sostiene (no es la primera vez) que la Rima LXXIII del sevillano es la mejor balada romántica del siglo XIX (lo que repite en dos ocasiones más: págs. 87 y 94), cuando (tampoco es la primera vez) insiste en que con *Las hojas secas* se inicia en España el poema en prosa, o cuando ratifica que la reseña de Bécquer al libro de Augusto Ferrán (la distinción entre la *poesía magnífica y sonora* y la *natural, breve, seca, que brota del alma)* viene a ser como el acta fundacional de la poesía española contemporánea. Pero ¿y las baladas de, pongamos Coleridge, Wordsworth, Leopardi, Heine, o Rilke? ¿Y esos poemas en prosa, pues creo que algunos de sus textos se pueden llamar así, escritos por Larra, por Cadalso, por José María Blanco White...? ¿Y los manifiestos y artículos escritos por los anteriores, a veces aconsejando a los jóvenes poetas, y aquellos escritos por los colaboradores de la revista *No me olvides...?* Sin duda las afirmaciones de Montesinos han de tenerse muy presentes pero, en mi opinión, no sé si han de considerarse de un modo tan terminante, ni si es necesario establecer un único precursor (mucho más tratándose del romanticismo histórico) sobre materias tan universales como las detalladas.

En el prólogo, dividido en seis partes, esboza el autor diversas facetas de Bécquer, intentando siempre complementar y aumentar lo que ya había publicado (sólo repitiendo lo escrito en otras ocasiones cuando es necesario para proseguir con la lógica continuidad del discurso), tanto en *Bécquer, biografía e imagen* (ob. cit.), como en *La semana pasada murió Bécquer*[4], título que, como afirma el mismo autor, toma prestado de una palmaria carta de Narciso Campillo a José Lamarque de Novoa, la cual aporta a Montesinos la prueba de *la deslealtad de Narciso Campillo* (parte IV), y no digo más para que el lector lo compruebe por sí mismo.

En la segunda parte del prólogo habla de los poetas amigos de Bécquer, principalmente de José Selgas y Eulogio Florentino Sanz, de quien Enrique Díez Canedo asegurara que fue el Boscán de Bécquer, y quien se sabía todas las *Rimas* de memoria. Pero también incluye una breve reseña de tres prebecquerianos, a quienes Montesinos llama *Grupo intimista español,* aceptando también la anterior denominación por considerar a Bécquer mismo un prebecqueriano (págs. 46-47). Se trata de Ángel María Dacarrete, Arístides Pongilioni[5] y Eusebio Blasco.

El libro, además de este prólogo, cuenta con una resumida bibliografía clasificada y actualizada, que añade incluso algunas de las últimas traducciones de Bécquer a otras lenguas y en la que sólo encuentro a faltar las *Rimas,* traducidas al italiano por Rosario Trovato en 1989. Además añade un apéndice con tres rimas rechazadas por Bécquer, cuatro poesías publicadas por Ramón Rodríguez Correa fuera del contexto de las *Rimas* en la cuarta edición de las *Obras* (1885), una poesía que no figuraba en las ediciones de Fernando Fe, y otra dada a conocer por Eduardo de Lustonó en 1872 que más tarde, con variantes, editó María Teresa León el año 1951. Por fin, el libro se cierra con los versos apócrifos realizados por Augusto Ferrán y Narciso Campillo en la primera edición de las *Obras,* que Montesinos, con muy buen criterio, y aún reconociendo que a veces la mano de los amigos de Bécquer mejoraron los versos, dispone aparte pues no son enmiendas escritas por la propia mano de su autor.

La fijación de los textos de las *Rimas* se hace pues partiendo de las dos ediciones facsímiles del *Libro de los Gorriones*[6], señalándose las variantes de una manera precisa y sobria, a veces no exenta de alguna interpretación no por intuitiva menos sugestiva, como cuando explica Rafael Montesinos que si Bécquer enmendó el original artículo *la* por *el* en el verso *En el mar de la duda en que bogo,* es porque los marineros, y no olvidemos que el sevillano estudió en una escuela naval[7], utilizan el artículo femenino para referirse al mar.

[4] *Ed. El Museo Universal, Madrid, 1992.*

[5] *De quien Rafael Montesinos editara una* Primera antología poética (1853-1865) *en Sevilla el año 1980, en la que indicaba la influencia de Gil Vicente en este poeta, influencia que seis años más tarde, como recuerda el autor de la edición, detectaría Samuel G. Armistead sobre Gustavo Adolfo Bécquer.*

[6] *De cuyo deterioro (el de los manuscritos) informa pormenorizadamente Rafael Montesinos en las págs. 64-65.*

[7] *El Colegio de San Telmo, en el que para ingresar, como anota el mismo autor, era condición indispensable ser hijo pobre de familia noble.*

He de confesar, lo que era enteramente previsible cuando uno lee el libro de un clásico editado por un maestro, que tras seguir una por una las variantes que Bécquer iba realizando en sus versos, he aprendido mucho sobre diversos aspectos de su obra y de su oficio. Así por lo que se refiere al trabajo del poeta por *desretorizar* y procurar narratividad al verso, por ejemplo en la Rima IV, v. 13, al cambiar: *Mientras la ciencia a descubrir no alcance,* por el actual *Mientras la humana ciencia no descubra;* o en la Rima XVIII, vv. 11 y 12[8]: *dormir no parecía al blando/arrullo de sus labios entreabiertos,* por *tal vez dormía al soplo de sus labios entreabiertos.*

También cabe destacar el cuidado que ponía Gustavo Adolfo en eliminar la dureza fonética de algunas palabras dentro del contexto general de la estrofa, por ejemplo al sustituir en un paralelismo el verbo *antojar,* por *parecer* (Rima VIII, vv. 5 y 14); prescidiendo de aliteraciones indeseadas, como en la Rima XIV, vv. 5 y 7, o venciendo la cacofonía de la Rima XXXVII, vv. 23 y 24: *Todo lo que los dos hemos* callado/*lo tenemos* que *hablar* (las redondas son mías), dejándolos así: *Todo cuanto los dos hemos callado/allí lo hemos de hablar.*

En cuanto a la cuestión de ¿errores ortográficos? encontrados en el manuscrito de Bécquer, y que Rafael Montesinos señala como *lapsus* del sevillano, he de decir que si en algún caso no me parecen tales (Rimas XIII y XXVII), es más, creo que tampoco se lo pueden parecer al mismo autor de la edición, sí creo obvios los de las Rimas V, XX, XLIII y XLVIII, así como muy lúcida la precisión en el caso de *int(é-e)rvalo* (págs. 94, 159, 175). Es también muy atinada la precisión sobre la arritmia en la Rima XXIX, en cuya nota, por cierto, he encontrado un pequeñísimo *lapsus* de impresión: Bécquer, claro está, no se llamaba *Gutavo.*

Nada descubro si digo que Rafael Montesinos es uno de los mejores investigadores de la obra de Bécquer y la persona que más material ha editado sobre el poeta sevillano y su entorno. Encontró *Leyendas* y *Rimas* desconocidas en su momento (por ejemplo la XXVII), cartas, láminas, dibujos y retratos; aportó y sigue aportando nuevas intepretaciones a su obra, incluso le descubrió una novia falsa que durante cuarenta y siete años engaño a los biógrafos de Bécquer[9] y dos novias secretas[10]: Julia Cabrera, quien murió ignorada y soltera a los 83 años, y Elisa Rodríguez Palacio, a quien su padre aleja de Madrid para que no se relacione con un poeta pobre. Al respecto añade Montesinos un dato más en esta edición: Elisa y Gustavo nacieron el mismo día, el 17 de febrero. Ella contaba 15 años y él cumplía 20 la misma fecha en que moría Heine.

En fin, releer a Bécquer es siempre un placer embriagador, y mucho más cuando sus versos van acompañados de la amenidad y la sabiduría de un apasionado estudioso de su obra, también poeta y sevillano. ¿Qué más se puede pedir?

Jordi Virallonga

La «obra fundamental» de Gastón Baquero

El carácter fundamental de la obra que aquí nos ocupa viene dado por varias razones: la primera, y más

[8] *Señalados con unas aspas que Bécquer trazaba como signo de atención al lado de los versos a los que, efectivamente, pretendía volver, y que no aparecieron en la edición facsímil preparada por Rafael de Balbín y Antonio Roldán en ocasión del primer centenario de la edición de las* Rimas *(Madrid, Fortanet, 1871), pero sí en la edición de Carmen Ruiz Barrionuevo:* G.A.B.: Rimas y leyendas, *Salamanca (Ed. Almar, 1977).*

[9] *Vid. Rafael Montesinos: «Adiós a Elisa Guillén». En* Ínsula, *nº 289, diciembre de 1970.*

[10] *Todo ello reafirma su teoría de que en Bécquer no hubo sólo una mujer que inspirara las rimas.*

circunstancial (pero no menos importante), es la de inaugurar y poner los fundamentos de la ambiciosa colección de la Fundación Central Hispano titulada precisamente así, «Obra fundamental», y que nace destinada a la publicación de los textos imprescindibles de grandes autores hispánicos[1]. En segundo lugar, porque estos dos volúmenes, de poesía completa y ensayo, recogen los escritos fundamentales del escritor cubano Gastón Baquero, aunque el resto constituye también una fuente de hermosas revelaciones que no son nada prescindibles. Y la razón más importante —pero nada fortuita— para la aplicación de tal calificativo se halla en la esencia misma de esta obra: una producción en verso y en prosa que, por circunstancias y malentendidos de la historia cubana y española de las últimas décadas, no ha recibido la atención necesaria y que, sin embargo, ocupa un lugar *fundamental* y ocupará con justicia una de las cimas permanentes de la literatura hispánica de nuestro siglo. A corroborar este último aserto dedico muy escuetamente las páginas que siguen. No es mi propósito iluminar el mismo sol, sino poner las condiciones para que el lector perciba su inagotable luz.

A Gastón Baquero, como poeta y como hombre, uno lo contempla siempre con el asombro que irradia su espíritu continuamente asombrado ante las maravillas y misterios de este mundo. Un asombro que no corresponde sólo a su vida y a su obra de juventud, sino que sigue en pie —con distintas manifestaciones, pero con la misma intensidad— a los setenta y siete años que cuenta hoy el poeta. En uno de los poemas publicados en su primer libro, de 1942, con veinticuatro años (y que es uno de los grandes rescates que esta edición nos ofrece, gracias a Cintio Vitier y a Fina García Marruz), el autor se nos muestra en constante perplejidad ante la destrucción y el renacer incesantes de la vida y de las vidas de todos los seres:

> Qué pasa, qué está pasando siempre debajo del jardín que las rosas acuden sin descanso.
> Qué está pasando siempre bajo ese oscuro espejo donde nada se oculta ni disuelve.
> Qué pasa, qué está pasando siempre debajo de la sombra que las rosas perecen y renacen (...)[2].

Toda la poesía de Gastón es la confesión de un niño cuya inocencia le hace estremecer de gozo ante la incansable floración de la belleza en este mundo, pero es también la conciencia —confundida en la misma voz— del sabio y experimentado hombre que conoce el fatal acabamiento de esa hermosura y de su propio ser terreno. Inocencia y conciencia lúcida, renacimiento del mundo y destrucción continua, asombro e ironía (trágica o burlesca) son los dos polos correlativos de una misma dialéctica que se verifica en la vida del poeta, en el mundo que percibe y en el poema que, como resultado de esa escrutadora percepción, nos acaba ofreciendo entre la exultación pletórica y la inseguridad; una inseguridad que al mismo tiempo va corroyendo la gozosa emoción de su canto.

Su asombro ante el mundo, ante los seres bellos que se convocan en su mirada, lo conduce a la exaltación de cualquier realidad del cosmos, sea natural o artificial, colosal o ínfima en tamaño y significación. En el ámbito de la naturaleza, una alondra puede simbolizar la armonía perfecta de la vida celestial y el ansia del hombre por alcanzar esa eterna morada:

> Canta la Alondra en las puertas del cielo sus arpas/ infinitas.
> Canta espacios de oro rindiéndose ante el alba en suaves/ pasos.
> Canta la Alondra la angélica alegría de los astros,/ canta el coro de Dios
> Iluminando fuentes y tránsitos de estrellas en la carne/ del cielo (...)[3].

No es sólo este poema juvenil el que representa, a través de los seres de la naturaleza, los ideales y conflictos esenciales del espíritu. En 1966, en su extraordinario *Memorial de un testigo*, podemos tropezarnos con fenómenos similares, aunque siempre asombrosos e incapaces de crear una cómoda costumbre en el lector. Ante una manzana, una manzana cualquiera, el poeta puede experimentar un verdadero éxtasis y convertir ese fruto en el arquetipo y el origen de toda belleza terrena, como si de un mito etiológico se tratase: así nos los expresa el simbólico y rotundo poema titulado «Plenitud de la manzana»[4].

[1] *Me refiero a la reciente edición de Baquero, Gastón,* Poesía y ensayo, *Madrid, Fundación Central Hispano, 1995, 2 vols. (Uno para cada género. El de poesía recoge todo lo publicado hasta el momento). Citaré, lógicamente, por esta edición.*
[2] *Vol. 1, p. 66.*
[3] *Vol. I, p. 39.*
[4] *Cfr. vol. I, pp. 110-111.*

Heredero del irracionalismo simbolista de la poesía moderna, Baquero trata de descubrir las correspondencias, la analogía secreta de todos los seres del cosmos. En su entender, la poesía es una mirada física y espiritual a la vez, una mirada *humana* en su más íntegro sentido y en su máxima intensidad, que le permite contemplar cada objeto en su prístina singularidad, frente a la cosificación instrumental y mecánica de la mirada cotidiana: «Lavar de los ojos del hombre —escribe en uno de sus ensayos capitales— la costra echada en ellos por el hábito, por la costumbre, es la consecuencia natural y absolutamente concreta y materialísima de la poesía. Que veamos lo que está detrás de lo que vimos, y que no repitamos, como si fuera un límite de los objetos y de las sensaciones aquello que hasta ayer nos fue familiar, es lo que nos ofrece diariamente la labor del poeta»[5].

Pero la inocencia de su visión y de su conducta lo dirige, con la misma espontaneidad, a la delectación en las obras del arte y de la historia humana que hayan contribuido a la perfección del hombre. Superando la ingenuidad rousseauniana del desprecio por la *cultura* y el arte, en favor de la pura naturaleza, con el consiguiente salvajismo espiritual, Gastón reconoce en la historia de las civilizaciones y del arte un legado imprescindible para el perfeccionamiento sapiencial, moral y estético —para el perfeccionamiento íntegro, a fin de cuentas— del hombre de hoy. De esta manera, la cultura, la vasta cultura que posee Baquero y que deja traslucir en sus poemas, no incurre nunca en la erudición superflua y ostentosa. El tratamiento de temas aparentemente librescos que observamos en numerosas composiciones suyas no es fruto del artificioso laboreo del erudito: es, sin más, la respiración natural de ese inocente que mira abiertamente el mundo, en su dimensión espacial y temporal, en el imborrable curso de los siglos pasados y en la inmediata cercanía del presente que observan asombrados sus ojos de niño. Así lo comprobamos —por citar un poema de juventud, publicado en 1941, pero originalísimo y henchido de significación— en las célebres «Palabras escritas en la arena por un inocente»: «Yo soy un inocente, ciego, de nube en nube, de sombra a sombra levantado./Veo debajo del cabello a una mujer y debajo de la mujer a una rosa y debajo de la rosa a un insecto./Voy de alucinación en alucinación como llevado por los pies del tiempo./Asomado a un espejo está Absalom desnudo y me adelanto a estrecharle la mano./Estoy muerto en este balcón desde hace cinco minutos lleno de dardos./Estoy cercado de piedras colgado de un árbol oyendo a David./ Hijo mío Absalom, hijo mío, hijo mío Absalom»[6]. En este breve pasaje, como en su obra entera, se cumple la armonización plena —y, por tanto, la solución más cabal— de la secular dialéctica entre civilización y barbarie, entre cultura y naturaleza, que tantas veces se ha cuestionado en el mundo hispanoamericano. Se trata, pues, de una cultura que el inocente visionario va desempolvando con su mirada y despojándola de todo accidente efímero; una cultura que nunca abruma al lector y que se encarna en el poema con la misma naturalidad de la alondra y la manzana que antes nos servían de ejemplo. Por ello considero inadecuado, al menos en sus connotaciones habituales, el marchamo de poesía *culturalista o esteticista*, que se basa en el prejuicio de una separación radical entre el arte y la vida, entre la belleza del poema y las indagaciones más urgentes del espíritu. Ambas dimensiones se consustacian, tanto formal como temáticamente, en la lírica de Baquero, y sería injusto descalificarla con tales adjetivos.

Algo semejante ha ocurrido con el culturalismo de los poetas modernistas del mundo hispánico. Si bien es cierto que muchos —y muchas veces— pecaron por exceso en el uso de motivos librescos o artísticos de la más diversa índole, no es menos cierto que esos temas les ofrecían un soporte simbólico para expresar las inquietudes más hondas de su espíritu, el ansia de ideal insatisfecha en la sociedad burguesa, utilitaria y positivista que les tocó vivir. Los mitos clásicos y los objetos consagrados por la historia del arte constituían para ellos, al menos cuando su dicción es más poética y acabada, un símbolo de los ideales absolutos que sentían ausentes en la conducta de su entorno cotidiano. En Gastón Baquero la apelación a los personajes históricos o literarios más heterogéneos, la invocación o recreación poética de las más diversas obras de arte, no responde a idénticas motivaciones. Comparte con los

[5] *Vol. II, p. 45.*
[6] *Vol. I, p. 26.*

modernistas su ansiedad de absoluto[7], pero conoce, por experiencia propia y por la sabia experiencia histórica, que la fruición en los objetos artísticos —por prestigiosos y hermosos que puedan aparecer ante nuestra sensibilidad— no logrará colmar el inmenso vacío que el hombre y el artista padecen a la postre en un mundo donde Dios ha sido sustituido por admirables sucedáneos y donde la muerte sigue cumpliendo siempre su amenaza. El supuesto esteticismo o culturalismo de Gastón lleva impreso el signo de su tiempo y no reincide en el error que la historia ha conseguido revelar.

De esta manera podemos comprender la causa de la recurrente contradicción que antes enunciaba sobre la poesía de Baquero: su exultación y deleite sumo ante la hermosura de este mundo y su simultáneo lamento por la muerte y la consiguiente destrucción de tanta belleza. Después de haber padecido una vez esta seducción y esta pérdida, ¿cómo es posible —cabría preguntarse— que el poeta vuelva a caer en el mismo engaño, que los sentidos dirijan al espíritu hacia un objeto que es una vez más perecedero, en contra de su prometedora apariencia? La respuesta a este supuesto y pertinaz autoengaño del poeta se encuentra respaldada por una sólida convicción en la firmeza del cosmos y en la eternidad con que Dios lo ha creado, por más que la experiencia cotidiana le enfrente al hecho lastimoso del morir. Y esta experiencia no sólo le encara a la conciencia de la muerte personal que le espera en un futuro más o menos próximo, sino de la muerte de los demás, padecida a diario; de la destrucción de tantas cosas bellas que, en buena lógica, deberían permanecer por siempre, y de los síntomas de muerte que el ser humano (y, por tanto el ser del poeta) sufre en su progresiva existencia terrena. Gastón Baquero, para salvar racionalmente esta contradicción y el engaño de nuestra vida histórica, concibe esa belleza como una continua máscara del cosmos, de ese cosmos creado por Dios pero físicamente indefinido y mudable, incesantemente transformado en múltiples máscaras; sólo que esas máscaras deben ser entendidas aquí en un sentido mucho más positivo y seductor que el de las máscaras simbolizadoras de la inautenticidad del vivir, como han sido utilizadas con frecuencia por la filosofía y la literatura existencialista de nuestro siglo.

El mundo, por tanto, consiste en una sustancia indefinida e imperceptible sensitivamente en la vida terrena: de ahí la admiración de nuestro autor por Anaximandro, al que dedica un espléndido poema de *Magias e invenciones*[8]. Sobre el mundo, sólo se puede estar seguro de su permanencia tras las continuas transformaciones que padecen su apariencia y el conocimiento que de él tiene el hombre; un conocimiento cambiante, contradictorio y engañoso. La poesía es la mirada que perfora ese conocimiento físico del mundo para descubrir sus caracteres esenciales e invariables. Pero las distintas formas o máscaras, pese a ser apariencias de una sustancia permanente, son también reales: de ahí que el hombre no pueda prescindir de ellas. Ellas hacen su vida más andadera, aunque siempre provisionalmente; ellas, las distintas formas bellas que presenciamos en cada instante, tienen la virtud de acallar por un momento nuestra conciencia de la muerte y de traernos, en el flujo irremediable del tiempo, el augurio y aun el disfrute de una eternidad que sólo tras el morir podrá poseerse realmente.

Esta breve elucidación cosmovisionaria sobre Gastón Baquero nos provee de muchas claves para la comprensión de su personal poética y de su estilo. El hombre, en su existencia terrena y corpórea, así como los seres hermosos de este mundo, vienen a ser —tienen que ser, según esta cosmovisión— un sueño continuo de Dios; un sueño que, por ser divino, es *creador*, en cuanto que crea esa ficticia y engañosa realidad de las formas bellas que en este mundo presenciamos. Y un sueño que, a pesar de su carácter ficticio, sólo puede existir como tal sueño a condición de que exista una realidad sustentante y un fabricante real (Dios, como veremos) de esos sueños que se suceden en la historia. El hombre, pese a lo efímero de su existencia terrena, pese a su condición de ser en buena parte un producto onírico, contiene una esencia que sólo Dios conoce y que reclama con urgencia una eternidad desde la que pueda contemplar la realidad de este escenario cambiante que es el mundo terreno.

[7] *Cfr. el luminoso ensayo «La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo», en op. cit., vol. II, pp. 11-41.*
[8] *Cfr. vol. I, pp. 142-44.*

Para corroborar estos esquemáticos apuntes sobre la compleja cosmovisión de Baquero (que requiere, en realidad, un desarrollo racional mucho más extenso y que sólo por virtud de la condensación poética el autor ha podido exponerlo en uno y otro poema más o menos breve); para corroborar lo expuesto hasta aquí, decía, conviene acudir al «Homenaje a Jean Cocteau», incluido en *Memorial de un testigo,* donde se nos describe la actuación de un equilibrista sobre una cuerda floja. En un pasaje, el yo poético nos transmite estas intuidas certezas:

Al otro extremo de la cuerda tiene que estar Dios,
al otro extremo no es posible que abra sus poderosas/
mandíbulas la nada.
Bien está, pues, la volatinería, el salto del payaso,/
la pirueta del cisne;
bien está el olé a la sonrisa de la golondrina/
disecada, y al torerito
muerto por sorpresa.
Bien está dar cuerda todas las noches a un ruiseñor de/
acero,
para sacarle de entre las tripas
la música depositada allí por el difunto Orfeo (...)[9].

Sentada aquí su convicción en la existencia de un Dios trascendente que gobierna en secreto este baile continuo de las máscaras de nuestro mundo, conviene retrotraer la lectura a un poema muy anterior, publicado posiblemente en 1942[10] y que Cintio Vitier incluyó en su antología de *Diez Poetas cubanos.* En esta composición, significativamente titulada «Preludio para una máscara», el poeta vislumbra su acontecer posterreno y definitivo y aprovecha, a la vez, para valorar su actual estado viviente:

No soy en este instante sino un cuerpo invitado
Al baile que las formas culminan con la muerte.
Dondequiera que al tiempo me disimulo o niego
Surge radiante el rostro que decora el rocío (...)[11].

La vida actual se juzga, pues, como un incesante «baile de formas», con el carácter constantemente mudable y provisional que esto conlleva. Pero la concepción de esa mutabilidad como un baile simboliza, al fin y al cabo, el regodeo y el placer que el hombre puede experimentar en este desfile de formas bellas, a pesar de la conciencia del inexorable acabamiento de las mismas. Situación ciertamente trágica, pero atenuada la tragedia por el gozo de las máscaras bellas y por la confianza en una eternidad resolutiva y plenamente armónica.

Volvamos de nuevo al citado «Homenaje a Jean Cocteau» y se reafirmará, veinticuatro años después, la estimación gozosa de este baile de máscaras que es el mundo terreno en su apariencia. Y observaremos algo aún más decisivo para comprender la poética personal de Baquero, pues el yo poético se basa en ese soñador de formas bellas que es Dios para legitimar su derecho personal a soñar de un modo semejante y a inventarle a este mundo las máscaras o disfraces más apetecibles. La imaginación poética se convierte de este modo en una imitación del actuar divino, en un don que el mismo Dios nos ha otorgado para hacer más llevadera nuestra dramática condición:

¡Quién pudiera ser siempre niño inocente,
inocente, es decir, dueño de mil secretos!
Y menos mal que se nos ha dado el ardid del disfraz/
y la bola de nieve,
el poder soñar con que un caballo es un candelabro,
un portallamas para empuñarlo y recorrer las planicies/
de la muerte (...)[12].

Por la inocencia y la lucidez de su autor, la poesía viene a ser, pues, la imitación de Dios y la forma más eficaz de sabiduría, superando así el mero carácter lúdico que uno pudiera entrever en esta actividad tal como la realiza Baquero en buena parte de su obra.

Y por aquí podemos ya introducir otro necesario señalamiento. Si bien esta cosmovisión rápidamente esbozada origina y se trasluce en toda la obra poética de nuestro autor, cabe apuntar, sin embargo, que en sus primeros libros el carácter trágico se percibe con mayor resonancia y tiende a silenciar en lo posible ese tono festivo del baile de las formas. Reparemos en unos versos de su joven pero definitivo «Testamento del pez»:

Yo soy un pez, un eco de la muerte,
en mi cuerpo la muerte se aproxima
hacia los seres tiernos resonando,
y ahora la siento en mí incorporada,

[9] *Vol. I, p. 101.*
[10] *Esta probabilidad no he podido solucionarla definitivamente, pues los dos primeros libros de Baquero, de 1942, desaparecieron de las bibliotecas al marchar hacia España, en 1959, y el propio autor no conserva ni un solo ejemplar de los mismos.*
[11] *Vol. I, p. 45.*
[12] *Vol. I, p. 101.*

ante tus ojos, ante tu olvido, ciudad, estoy muriendo,
me estoy volviendo un pez de forma indestructible,
me estoy quedando a solas con mi alma,
siento cómo la muerte me mira fijamente,
cómo ha iniciado un viaje extraño por mi alma,
cómo habita mi estancia más callada,
mientras descansas, ciudad, mientras olvidas[13].

Al final del poema se comprueba que la ciudad es, en efecto, el símbolo de este mundo cambiante pero eterno, continuamente asediado por la muerte pero siempre resurgiendo de sus repetidas derrotas. En las composiciones publicadas ya en su estancia española, después de más de veinte años de silencio poético, Gastón se sustenta en la misma visión del mundo; sólo que su madurez vital le permite encarnar esa tensión entre belleza de la vida y cumplimiento de la muerte con una resignación mucho más irónica, que puede resultar incluso burlesca y que trata de poner en sordina —nunca silenciar del todo— los acentos graves provenientes de nuestra condición mortal. Así sucede, entre tantos ejemplos, en el sorpresivo poema «Los lunes me llamaba Nicanor», de *Memorial de un testigo,* donde el yo poético va cambiando de nombre cada día de la semana (Nicanor, Adrián, Cristóbal, Melitón, Recaredo, Alejandro) para que la muerte nunca consiga identificarlo. Después del humor acompasado a lo largo de casi todo el texto, el autor deja constancia, sin embargo, de ese otro polo de su dialéctica existencial:

Pero ya al fin he aprendido que jueves Melitón,
Recaredo viernes, sábado Alejandro,
No impedirán jamás llegar al pálido domingo innominado
Cuando ella bautiza y clava su venablo
Tras el antifaz de cualquier nombre (...)[14].

El poema concluye tratando de atenuar el dramatismo de este fragmento citado. Pero cualquier calificación de poesía lúdica, humorística o intrascendente revelaría una incomprensión total de esta segunda edad poética de Baquero. Lo que resulta innegable, en cualquier caso, es que desde *Memorial de un testigo* en adelante su poesía ganará en distanciamiento irónico y en una alegre aceptación del destino, sin perder por ello la conciencia del precipicio al que nuestra vida terrena se dirige. A partir de ahora el baile de las máscaras se hará mucho más festivo y carnavalesco, y ello exige del lector una percepción más nítida para comprender la gravedad que late bajo ese placentero espectáculo. Algo semejante ocurre en el poema escénico «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla», perteneciente al mismo libro. Tal evolución se nos presenta, pues, como un ejercicio creciente de sabiduría, en cuanto que permite contemplar todos los ángulos de nuestra existencia y aceptar con el mayor señorío posible sus aparentes contradicciones. Desde el punto de vista poético, esa capacidad de Baquero para modular su voz en unos registros cada vez más variados constituye una prueba evidente de su indagación continua en el arte poético y de la honestidad con que acomete cada nueva creación, que nos lleva siempre de asombro en asombro.

Y si la poesía de sus dos primeros volúmenes nos ofrecía como dificultad el hermetismo de unas sucesiones de símbolos heterogéneos, sólo asociados irracionalmente por la unitaria emoción creadora, ahora, de los sesenta en adelante, cuando la anécdota más o menos festiva ocupe textualmente casi todo el poema, la dificultad estará precisamente en desentrañar la honda significación existencial y metafísica que bajo esa historia «divertida» se nos está transmitiendo. Léanse con esta prevención poemas como «Magnolias para Betina», «Canción sobre el nombre de Irene» (de *Memorial de un testigo),* «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto», «Brandemburgo 1526» (de *Magias e invenciones,* 1984), «Con Vallejo en París mientras llueve», «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia» (de *Poemas invisibles,* 1991), «Nureyev», «Canto de Carolyn» (de los «Nuevos poemas invisibles», hasta ahora inéditos) y un largo etcétera de textos donde se verifica un fenómeno semejante. En ellos, bajo la forma narrativa o dialogada, se esta simbolizando un conflicto espiritual que trasciende el motivo anecdótico. Éste, por otra parte, aunque se base en personajes históricos o artísticos, suele ser reinventado y modificado por el autor de maneras insospechables, a merced de su personalísimo propósito.

Con el rótulo de «realismo mágico» se ha calificado varias veces esta poesía, y nada impide mantenerlo,

[13] *Vol. I, p. 53.*
[14] *Vol. I, p. 112.*

máxime cuando el autor tituló su poesía reunida hasta 1984 con las palabras *Magias e invenciones.* Ese realismo mágico, que actualmente se aplica a autores de géneros literarios y actitudes ciertamente diversos ante el arte y la vida, habrá que atribuirlo a Gastón Baquero con todas las peculiaridades que hasta aquí he tratado de esbozar muy escuetamente. Para reconocer el temple original de su realismo mágico, basta con pensar en que el punto de partida de ese proceso fantaseador y mágico no es, con frecuencia, un episodio o un ambiente estrictamente «realista» (en el sentido de representación del entorno físico y humano del momento): Baquero, aunque nos hable siempre de la realidad —pues de otra cosa no puede hablar la poesía— suele remontarse a referentes objetivos lejanamente pretéritos o ficticios, que le permiten realizar con mayor libertad su proceso fabulador de índole fantástica.

Otro elemento indispensable para delinear su visión del mundo, y que emerge como consecuencia de lo anterior, es la confusión de los tiempos históricos en un presente —el presente del poema— donde todas las edades se superponen. Si el mundo, en su sustancia oculta, no ha cambiado desde su creación, pese a las continuas transformaciones de su aspecto, todas estas formas o máscaras en que el mundo se nos muestra podrían haber acontecido en un tiempo cualquiera. El tiempo, que para Aristóteles y toda la filosofía clásica era un accidente, en la poesía de Baquero tal accidente gana precisamente en su carácter *accidental* y se entiende como una circunstancia tan confusa y arbitraria como las máscaras con que el mundo se disfraza de continuo. Léase a este efecto el poema titulado propiamente «Memorial de un testigo», donde el yo poético confiesa su participación en los hechos más distintos y distantes de la historia, para luego exclamar: «¡Ay las cosas que he visto sirviendo de distracción al hombre y engañándole sobre su destino!/Un día, dejadme recordar, vi a Fra Angélico descubrir la luz de cien mil watios,/y escuché a Schubert en persona, canturreando la Bella Molinera.//*No sé si antes o después o siempre o nunca, pero yo estaba allí, asomado a todo/y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo mismo:*/un muerto al final, un adiós, unas cenizas revoladas, ¡pero no un olvido!»[15]. Y el poema concluye con una nueva y estremecedora formulación de esa confusión de todos los tiempos: «(...) siempre habrá un testigo que verá convertirse en columnilla de humo/lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo». Parece que la mirada de Valéry se abre ahora hacia horizontes más amplios: no sólo hacia las olas de su *cementerio marino,* no sólo hacia la naturaleza en su esencialidad más pura, sino también a la historia universal de las civilizaciones con todo su extenso despliegue temporal, por muy corto que a Baquero le resulte.

Y penetrando ahora, no ya en el núcleo duro de la cosmovisión poética de Gastón Baquero, pero sí en uno de sus elementos más sustantivos, el antropológico, se hace necesario advertir que esta poesía nunca nos ofrece una delectación solipsista del yo poético en las maravillas del mundo o una salvaguarda individualista ante la muerte. Muy al contrario, en esta personal indagación de la condición humana que realiza Gastón Baquero, siempre aparece uno de los aspectos esenciales de nuestra naturaleza: nuestra alteridad, el inevitable ser-para-otro que se consuma en el amor y que siempre llama a las últimas puertas del espíritu. La poesía de Baquero es un canto esencialmente amoroso, un amor manifestado en sus distintas facetas, pero acosado siempre por el origen de todo amor humano: la conciencia de nuestra irreductible soledad individual y la necesidad de vivir-en-y-para-el-otro. Y Gastón expresará ese amor del modo más humano posible, que nunca puede prescindir de nuestro ser corpóreo y de las motivaciones sensuales que acompañan a todo amor verdadero. Para ello Baquero desplegará toda la finura y riqueza de su sensibilidad y no regateará para el amor su poderosa capacidad imaginaria. Observemos con qué apetencia espiritual y con qué sensualidad celebra la necesaria comunión amorosa en el «Nocturno luminoso»: «Como un mapa o como una mariposa que se queda adherida en un espejo,/la dulce piel invade e ilumina las praderas oscuras del corazón;/inesperadamente así, como la centella o el árbol florecido,/esa piel luminosa es de pronto el adorno más bello de una vida,/es la respuesta pedida largamente a la impenetrable noche:/una llama de oro, un resplandor que vence a

[15] *Vol. I, p. 85. La cursiva es mía.*

todo abismo,/un misterioso acompañamiento que impide la tristeza»[16]. A pesar de la configuración versicular de este y de tantos otros poemas suyos, el ritmo solemne del verso contribuye a reproducir con toda su intensidad el hecho erótico supuestamente vivido.

En todos los momentos de su poesía asistimos, más o menos explícitamente, a la conciencia de su soledad individual y a la impostergable apelación al otro que lo redima de esa máxima miseria. Uno de los textos consagrados a perfilar con nitidez esta esencial necesidad humana, lleva por título «El mendigo en la noche vienesa» (incluido en *Memorial de un testigo)*. Pero, paradójicamente, ese mendigo presenta un aspecto majestuoso y sumamente respetable: he aquí la clave de esa suprema dignidad, expuesta al final del poema: «Y nadie, nadie puede ayudarle, ni hacerle la caridad que mudamente pide,/ni hoy ni mañana ni nunca,/porque al hombre le es fácil compartir sus monedas,/pero a ninguno le es dado pelear contra la soledad de un semejante»[17]. Este final, tan claro racionalmente, aparece después —y sorprendentemente— de una extensa descripción sobre la majestad de tal mendigo: «No puedo olvidar su gesto de Carlomagno, su barba/blanquísima y autoritaria, su talante de archiduque de la resignación,/ni su mano tendida en forma que parecía ordenar que se le hiciese caridad,/como si él fuese el emperador de los pobres y la cúpula de la miseria.//Su inolvidable silencio, golpeador, despertante, molestoso silencio/de quien está por dentro henchido de verdades y desdeña decirlas,/se adelantaba al paseante de la noche, lo sitiaba e iba zarandeándole (...)». Y es que, en el entender de Gastón, un ser humano alcanza su dignidad suprema en este mundo cuando adquiere conciencia de su inherente soledad y lucha en busca de la comunión amorosa, sea de la índole que sea. No obstante, lejos de cualquier ingenuidad vulgar, Baquero sabe cuán alto precio ha de pagarse no sólo por la comunión plena, sino por la misma comunicación de los humanos: por eso «nadie, nadie puede ayudarle, ni hacerle la caridad que mudamente pide». Este mendigo esencial ha ganado la mayor lucidez y el más hondo humanismo de espíritu: la majestuosidad más admirable, a fin de cuentas.

Apuntado este rasgo del sólido humanismo y la sabia ternura de Baquero, creo oportuno terminar este pequeño esbozo de su cosmovisión y estilo poético aludiendo a otra constante de su personalidad y de su obra lírica, que garantiza la coherencia entre ambas y la autenticidad de esta última. Me refiero a esa difícil y justa mesura a la hora de transmitir las reacciones de su acendrada sensibilidad, aguzada hasta un punto realmente extraordinario. Sin embargo, ese fino espíritu, que desde joven oye cantar la alondra en las puertas del cielo y que se asombra de sentir crecer las rosas debajo del jardín, rehuye siempre cualquier confesionalismo superfluo y cualquier efusión desmesurada de un sentimiento que razonablemente no interesa a nadie. El poema, como su conversación, puede empezar lenta y fríamente —y esto asombra en un corazón tan ardoroso—, pero sólo el buen lector y el buen conversador podrán apreciar la palpitante sensibilidad de sus palabras. Es un rasgo constante y consciente a lo largo de toda su vida. Ya en las juveniles «Palabras escritas en la arena por un inocente», el yo poético se identifica con «el niño olvidado por su padre en el parque.*/De quien ignoran que ríe con todo su corazón, pero jamás con los ojos*»[18]. Y en un texto más reciente, publicado en los *Poemas invisibles* (1991) y titulado «Himno al doncel de Sigüenza», el poeta presenta como modelo de heroísmo al célebre doncel esculpido en la catedral de su ciudad, y espera para sí el mismo destino de este personaje inmortalizado por la escultura: *Arder por dentro siendo/ helada piedra al exterior*[19]. Es una rotunda manifestación del pudor con que su sensiblidad despierta se purifica siempre de todo vacuo sentimentalismo.

Hasta aquí he pretendido celebrar la posesión de esta edición reciente de su poesía completa y he aprovechado la ocasión para apuntar brevemente las señas de identidad de una voz poética siempre sorprendente pero inconfundible. En el volumen de sus ensayos escogidos el lector no se encontrará nunca con un crítico literario académico ni con un historiador erudito: encontrará al humanista, al ensayista que encarna el rigor de su sabiduría en un lenguaje tan personalísimo como el de su obra en verso. Se siente hablar a Gastón en cada ren-

[16] *En* Memorial de un testigo, *vol. I, pp. 93-94.*
[17] *Vol. I, p. 107.*
[18] *Vol. I, p. 25. La cursiva es mía.*
[19] *Vol. I, p. 221.*

glón de sus ensayos, y sintiendo su voz se aprenderán sus luminosos hallazgos en el terreno de las letras y de la historia. Un crítico siempre en vela ante cualquier fenómeno literario digno de admiración; por poner un ejemplo, ahí está, en una pequeña ficha, la valoración más justa de García Márquez mucho antes de que éste hubiera publicado *Cien años de soledad*. Una breve novela, *La hojarasca*, le bastó, en 1960, para anunciar la llegada de uno de los mayores novelistas de nuestro siglo. Y hay que leer las razones que sostienen la firmeza de su juicio, tanto en éste como en todos los restantes ensayos.

Sólo espero que esta publicación de su obra escogida contribuya definitivamente al conocimiento de uno de los grandes poetas y ensayistas sinceramente hispanoamericanos, sin que por ello haya dejado de ser un escritor universal.

Carlos Javier Morales

El círculo Eranos[1]

A una mujer inquieta y flexible, Olga Fröbe, al patrocinio de Rudolf Otto y a la inspiración del gran Carl Gustav Jung, debemos el nacimiento, a principios de los años 30, del Círculo o Escuela Eranos. Un hermoso lugar al norte del Lago Mayor, Ascona, en la Suiza italiana, fue el espacio donde, a lo largo de más de cincuenta años, un grupo de especialistas mundiales en una serie de ramas muy concretas del saber (mitología, orientalismo, psicología, antropología, simbología, espiritualidad), se reunieron para debatir temas esenciales para el ser humano y, posteriormente, recoger sus conferencias e intervenciones en una serie de volúmenes, hoy de importancia impagable.

El Grupo Eranos nace en unos años, como señala Ortiz-Osés, en que los europeos se radicalizan de manera dramática, los comienzos de los años 30. Fascismo y marxismo van a ser las opciones radicales que acabarán desembocando en el enfrentamiento terrible de la Segunda Guerra Mundial. El afán, por tanto, del grupo Eranos de lograr aproximar y fundir el pensamiento y de las culturas de Occidente y de Oriente, —en lo que éstos tenían de *esencial*- resulta hoy, después de tantas tensiones y sangres, verdaderamente iluminador.

Cuando, al referirnos al pensamiento, hemos subrayado el término *esencial* estamos haciendo referencia no sólo a un tipo de conocimiento que se aleja de aquellas ideologías dominantes y extremadas de la Europa de entonces, sino que responde a unos valores perennes, de eternidad, que no sólo se interesaban por el hoy, sino por la carga ejemplar del pasado y por un futuro esperanzador y más humano. Todos esos valores del espíritu —encauzados, eso sí, en las diversas ramas científicas del saber que atrás hemos subrayado— se centran muy bien en el lema —¡tan jungiano!— grabado en una piedra del lugar en el que se celebraron los encuentros: «Al genio (o espíritu o numen) ignoto del lugar». Los encuentros estaban, pues, dirigidos a un tipo de saber que no era el trillado y aparente, sino al que se encontraba velado detrás de la realidad cotidiana, a veces aparente y más engañosa. «Nada oculto puede ser revelado por la vía del raciocinio», había escrito el propio Jung en otro momento. Bajo este punto de vista, se trataba de desvelar ese *misterio fértil* por el que, por cierto, también se comenzaban a interesar en aquellos años algunos

[1] El círculo Eranos. Una hermenéutica simbólica del sentido, *revista Anthropos, nº 53 y* Una interpretación evaluativa de nuestra cultura. Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos, *Suplementos Anthropos, nº 42. Kerényi, Neumann, Scholem, Hillman,* Arquetipos y símbolos colectivos, *Círculo Eranos I, Anthropos, Barcelona, 1994.*

científicos humanistas y pacifistas (Einstein, sin ir más lejos).

Además de los ya citados Jung y Otto, el núcleo fundador de aquel grupo de excepción lo componían personas de la talla de Kerényi, Campbell —de él acaba de reeditar el Fondo de Cultura su *Psicoanálisis del Mito*—, Mircea Eliade, Scholem, Corbin —también acaba de aparecer entre nosotros su libro *Avicena y el relato visionario* (Paidós)—, Petazzoni, Read, etc. A lo largo de los años, esa nómina inicial se va a ir enriqueciendo con invitados y colaboradores de la talla de Buber, Massignon, Helmut Wilhelm (el estudioso del *Libro de las Mutaciones)*, Tucci (el del taoísmo), Suzuki (el del zen), Ricoeur, así como son varios discípulos de Jung (el ya citado Neumann, Maria Luisa von Franz o Aniela Jaffé, la editora de las *Memorias* del maestro)... La relación de nombres y de temas tratados es tan extensa como original y sugestiva.

De todos estos personajes nacidos en torno al círculo Eranos y de sus mensajes, puede tener ahora el lector español un conocimiento mucho más completo —abarcador en algunos casos— gracias a tres recientes publicaciones de la editorial Anthropos, editorial que sigue apostando no sólo por un tipo de cultura alejada de los poderosos y trillados canales al uso, sino también por ese tipo de cultura cercana a la fusión, a lo flexible, a lo interdisciplinar, a lo trascendente, a lo sabiamente fundamentado, por decirlo en dos palabras. Por un lado, la editorial dedica al Círculo Eranos dos de los números de su revista: un número monográfico al tema central y uno de sus suplementos a sintetizar el contenido de los 57 tomos o *anuarios* de las distintas sesiones.

Por otro lado, y dentro de la ya consolidada colección Hermeneusis, dirigida por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, se nos ofrece el primero de los volúmenes que contienen textos de las jornadas de Eranos y que aparece bajo el título monográfico de *Arquetipos y símbolos colectivos.* Mitólogos y simbólogos constituyeron una parte fundamental de los componentes del Círculo y, en este primer volumen, los estudios sobre el hombre primitivo y el misterio, la conciencia matriarcal y la luna, el bien y el mal en la Cábala, el sueño y el inframundo, se presentan de la mano de Karl Kerényi, Enrich Neumann, Gershom Scholem (sin duda el primer especialista sobre el simbolismo de la Cábala) y James Hillman. Estos textos se complementan en el volumen con otros de Ortiz-Osés, F.K. Mayr, R. Panikkar y P. Lanceros, en torno a esos temas de simbología en particular y a los de hermenéutica en general.

Los dos números de la revista *Anthropos* están, una vez más, a la altura de los propósitos que han venido moviendo a esta publicación. En ellos, los enjundiosos prólogos y presentaciones —concebidos, a mi entender, más como materiales de trabajo para los lectores que como bagaje estrictamente erudito—, los estudios analíticos —sobre el Grupo Eranos (debidos primordialmente a antiguos alumnos y profesores de la universidad de Deusto-Bilbao) y del Grupo (el extraordinario de Henry Corbin, por ejemplo)—, las relaciones puntuales de autores y temas, los estudios complementarios, unas veces de tono más teórico, otras de carácter puramente creador (los aforismos de Ortiz-Osés, por ejemplo), hacen de estas novedades editoriales un verdadero paradigma.

Como les sucediera a los pensadores del grupo Eranos a comienzos de los años 30, hoy el conocimiento de afán trascendente está igualmente sometido a tensiones ideológicas, a los grupos de poder cultural, a fuerzas extremadas que imponen sus gustos y su mediocridad, a la ligereza y a la imposición, en suma, de ciertas ofertas intelectuales. Por eso, hoy como ayer, satisface encontrarnos con un tipo de pensamiento y de cultura que están del lado de lo esencial, que buscan convencer por la hondura y significación de los temas tratados, que abren, en definitiva, caminos luminosos en este tiempo finisecular tan lleno de nubarrones. De la misma manera que se ha afirmado que la psicología de Jung (la que hoy tiende a propagarse como «psicología profunda o transpersonal»), será la psicología del siglo XXI, el pensamiento conciliador y el «ecumenismo místico», tan alejado de cualquier sectarismo, del grupo Eranos, será una de las llaves que abrirán esa esperanza de lo que reconocemos como Nueva Era.

Antonio Colinas

La niña, el exorcista y el amor demonizado

Como se desprende del título de la novela (ver nota 1), y como en otras historias alumbradas por la portentosa imaginación del gran fabulador colombiano, la historia va de amor. Pero esta vez se trata de un amor dolorido y doliente, atribulado y triste, en el que la pasión está sometida a la decadencia y a la cochambre ética del entorno y amenazada por la presencia de una cohorte de personajes de dudosa catadura moral o incluso de manifiesto talante diabólico. Es la historia de una niña llamada Sierva María de Todos los Ángeles, hija única de un alelado marqués criollo de la Cartagena de Indias de finales del siglo XVIII a la que muerde un perro hidrófobo en el mercado, a donde había ido con una sirvienta mulata a comprar cascabeles para celebrar la fiesta de su duodécimo cumpleaños. Felizmente, la mordedura no ha transmitido a la muchacha la enfermedad de la rabia, pero sus allegados pronto conjeturan que está endemoniada y el padre decide recluirla en un convento para que la liberen de la supuesta posesión diabólica. Cayetano Delaura, un clérigo español de treinta y seis años, es el encargado de llevar a cabo el penoso cometido del exorcismo o conjuro contra el espíritu maligno. Y sucede lo inevitable: el clérigo y la niña quedan enredados en la trama de una pasión arrolladora, en seguida truncada y pilotada hacia el desastre por obra de la Inquisición.

Hasta aquí, a grandes trazos, el tema capital de esta historia de amores y odios, que tiene su punto de partida en un párrafo que bien puede ser calificado de magistral.

El tiempo de la historia abarca de un 7 de diciembre a un 29 de mayo de la penúltima década del siglo XVIII. Lugar de la tragedia: Cartagena de Indias (que, sin embargo, no aparece nombrada). Un escenario, por tanto, en el que ya había tenido lugar otra historia de amor del creador de Macondo: *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

Sierva María de Todos los Ángeles arrastra una espléndida cabellera color cobre como consecuencia de la promesa de no cortarle el cabello hasta la noche de bodas. Una promesa hecha por la esclava Dominga de Adviento a sus santos africanos, por miedo a que la criatura sietemesina que acababa de nacer con el cordón umbilical enrollado al cuello no pudiera sobrevivir. La niña «hija de noble y plebeya», que sin embargo «tuvo una infancia de expósita» fue odiada por su madre «desde que le dio de mamar por la única vez» (pág. 60). Amamantada y luego consagrada a una deidad yoruba por Dominga de Adviento, creció en el patio de los esclavos, «aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial» (pág. 60). Nació una «mañana de lluvias tardías, bajo el signo de Sagitario». La comadrona vaticinó «no vivirá»; tras su promesa, la esclava dijo, llena de júbilo: «¡Será santa!»; y el marqués, el padre de la recién nacida: «Será puta [...]. Si Dios le da vida y salud.» (pág. 60)

Cayetano Delaura, hijo de criolla y español y católico convencido, combate la ortodoxia y el sectarismo de la Iglesia de la época, y llegaría incluso a decir al obispo sobre la abadesa del convento en el que estaba recluida Sierva María: «Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda. [...] Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. ¡Es detestable!» (pág. 130). Era el bibliotecario de la diócesis (pág. 153), pero las malas lenguas decían que era hijo del obispo, infundio que «había sustituido al más antiguo de que eran amantes desde Salamanca» (pág. 189). La primera vez que vio a Sierva María en el convento de Santa Clara,

> [...] yacía bocarriba en la cama de piedra sin colchón, atada de pies y manos con correas de cuero. Parecía muerta, pero sus ojos tenían la luz del mar. Delaura la vio idéntica a la de su sueño, y

un temblor se apoderó de su cuerpo y lo empapó de un sudor helado. Cerró los ojos y rezó en voz baja, con todo el peso de su fe, y cuando terminó había recobrado el dominio.

«Aunque no estuviera poseída por ningún demonio» dijo, «esta pobre criatura tiene aquí el ambiente más propicio para estarlo.»

La abadesa replicó: «Honor que no merecemos.[1]

Don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, padre de la niña, segundo marqués de Casalduero y señor del Darién, es un noble degenerado que aprendió a leer y escribir para poder descifrar los mensajes de amor que le enviaba desde la terraza del contiguo manicomio la loca Dulce Olivia en palomitas de papel; fue despojado de su virginidad, sobre una hamaca y a la respetable edad de 52 años, por su segunda esposa, ninfómana calculadora y desalmada.

Bernarda Cabrera, madre de la niña y mozancona insaciable enganchada a las tabletas de cacao y a la miel fermentada, no puede vanagloriarse de tener noble ascendencia, pues era hija de un antiguo capataz del primer marqués de Casalduero. Don Ygnacio la había conocido porque la fogosa señorita llevaba a su casa arenques en salmuera y aceitunas negras para doña Olalla, la esposa española del marqués que pronto moriría fulminada por un rayo. La hija del capataz seguiría llevando arenques y aceitunas al flamante viudo, hasta que una tarde, tras haberle leído su «destino escrito a flor de piel en su mano izquierda» (pág. 58) a la hora de la siesta, el caballero quedó tan impresionado de la clarividencia de la joven que a partir de entonces la hizo venir diariamente aunque no necesitara productos de la tienda.

Abrenuncio de Sa Pereira Cao, médico judío de origen portugués, es el *alter ego* del autor, y como tal uno de sus personajes favoritos. Abrenuncio tiene muchos puntos en común con el gitano Melquíades de *Cien años de soledad* y, como éste, constituye uno de los polos en torno al cual giran los significados capitales de la novela.

Dominga de Adviento, la abnegada y clarividente esclava que se había convertido al catolicismo sin renunciar a su fe africana, cría y educa a Sierva María como mejor puede.

Olalla de Mendoza, «una mujer muy bella de grandes y varios talentos» (pág. 52), hija de un grande de España, con la que hubo de desposarse don Ygnacio de Alfaro y Dueñas por deseo explícito de su padre, que se lo impuso por cláusula testamentaria; pero el marqués mantuvo a Olalla virgen para vengarse de su padre y «no concederle ni la gracia de un hijo» (pág. 52).

Dulce Olivia, la loca cuerda desprendidamente enamorada del fútil solterón, al que enviaba ardientes mensajes de amor recurriendo al antiguo arte de las volanderas palomitas de papel. Convencida de que fue ella quien envió el rayo que fulminó a la primera esposa del marqués, Dulce Olivia hubo de ver desde la terraza del manicomio para su propia pena y solaz de las demás dementes cómo Bernarda acabó un buen día con la virginidad del talludo marquesete.

Josefa Miranda, pobre abadesa del convento, fanática, escolástica e insidiosa.

Don Toribio de Cáceres y Virtudes, el anciano obispo español de 73 años, transido de nostalgia y aterrado por la idea de que en España hubiesen «dormido ya esta noche» (pág. 131).

Un liberto mestizo de gran potencia física y sexual de nombre Judas Iscariote, que lo mismo pelea a manos limpias con un toro de lidia que se acuesta con cada mujer que se cruza en su camino. Bernarda lo conoció en una corraleja de ferias luchando desnudo y sin protección, hermoso y temerario, contra el toro de turno y desde entonces no pudo olvidarlo más. Lo volvió a encontrar en una cumbiamba de carnaval, donde Judas se hallaba en el centro del corro de curiosos bailando con la mejor postora. Bernarda le preguntó por el precio «de por vida»; cerraron el trato en 250 pesos oro. La insaciable hija del capataz «lo instaló en un cuarto cercano al suyo que había sido del caballerango, y lo esperó desde la primera noche, desnuda y con la puerta desatrancada, segura de que él iría sin ser invitado. Pero tuvo que esperar dos semanas sin dormir en paz por los ardores del cuerpo.» (págs. 33-34). Cuando ya no lo esperaba y dormía en sayuela y con la puerta trancada, Judas entró en la habitación por la ventana: «La despertó el aire del cuarto enrarecido por su grajo amoniacal. Sintió el resuello de minotauro buscándola a tientas en

[1] *Gabriel García Márquez:* Del amor y otros demonios, *Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994, págs. 112-113. Cito siempre por esta edición.*

la oscuridad, el fogaje del cuerpo encima de ella, las manos de presa que le agarraron la sayuela por el cuello y se la desgarraron en canal mientras le roncaba en el oído: 'Puta, puta'. Desde esa noche supo Bernarda que no quería hacer nada más de por vida.» (pág. 34). Como los negocios de Bernarda iban viento en popa (traficaba entonces en harina y en esclavos), bañó a su amante en oro, lo vistió de «cadenas, anillos y pulseras, y le hizo incrustar diamantes en los dientes» (pág. 34). Poco después Bernarda creería «morir cuando se dio cuenta de que se acostaba con todas las que encontraba a su paso, pero al final se conformó con las sobras.»[2] Pero Judas tardó poco en volverse «ladrón, proxeneta, sodomita ocasional, y todo por vicio, pues nada le faltaba.» Una mala noche, tres galeotes de la flota lo mataron a silletazos «por un pleito de barajas» (pag. 65). Bernarda cayó en el delirio, abandonó sus negocios de contrabando de harina y se refugió en el trapiche, donde terminaría entregada a la «fornicación sin freno con los esclavos».

El amplio espacio concedido a Judas Iscariote —incluso en relación con los protagonistas— responde a una intención fácil de adivinar: ilustrar mediante algunos pasajes de meridianos paralelismos las diferencias entre Judas Iscariote y su alma gemela en *Cien años de soledad,* José Arcadio Buendía. Me refiero a la escandalosa escena que sigue a su regreso a Macondo, tras la huida con los gitanos. Pero también aludo al «estilo» *sensu lato,* e.d., a los elementos más característicos de la obra maestra garciamarquiana. Y aludo a él, porque sabido es que los dos aspectos que más han contribuido al éxito internacional de García Márquez son su capacidad inventiva y su inconfundible estilo, basado sustancialmente en cuatro agentes o elementos constituyentes peculiares y específicos: la exageración hiperbólica, la fantasía, el erotismo y la comicidad. Veamos algunos párrafos y comparémoslos con los datos que tenemos sobre Judas, pues ilustran de forma clara la sobriedad de su nueva escritura, la abolición sistemática de los vistosos adjetivos de antaño, la renuncia a las intrépidas metáforas y a la ebriedad lírica que surcaba sus antiguas novelas. Y es que en la triste historia de amor de su última novela, austera y de reducidas proporciones, la historia dicta y determina el estilo. Los pasajes aludidos de *Cien años de soledad* no precisan comentarios:

De pronto [...] alguien empujó la puerta de la calle a las dos de la tarde, en el silencio mortal del calor, y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que Amaranta y sus amigas bordando en el corredor, Rebeca chupándose el dedo en el dormitorio, Úrsula en la cocina, Aureliano en el taller y hasta José Arcadio Buendía bajo el castaño solitario, tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. [...] Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. [...] Le preguntaron dónde había estado, y contestó: «Por ahí.» Colgó la hamaca en el cuarto que le asignaron y durmió tres días. Cuando despertó, y después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres. Ordenó música y aguardiente para todos por su cuenta. Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo. [...] En el calor de la fiesta exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas. A las mujeres que lo asediaron con su codicia les preguntó quién pagaba más. La que tenía más ofreció veinte pesos. [...]

— Cinco pesos más cada una —propuso José Arcadio— y me reparto entre ambas.

De eso vivía. Le había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo, enrolado en una tripulación de marineros apátridas. Las mujeres que se acostaron con él aquella noche en la tienda de Catarino lo llevaron desnudo a la sala de baile para que vieran que no tenía un milímetro del cuerpo sin tatuar, por el frente y por la espalda, y desde el cuello hasta los dedos de los pies. [...] Pero en el fondo [Úrsula] no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores. Algo similar le ocurría al resto de la familia. Amaranta no podía disimular la repugnancia que le producían en la mesa sus eructos bestiales. [...] Sólo Rebeca sucumbió al primer impacto. La tarde en que lo vio pasar frente a su dormitorio pensó que Pietro Crespi era un currutaco de alfeñique junto a aquel protomacho cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa. [...] Rebeca perdió el dominio de sí misma. Volvió a comer tierra y cal de las paredes con la avidez de otros días, y se chupó el dedo con tanta ansiedad que se le formó un callo en el pulgar. [...] Una tarde, cuando todos dormían la siesta, no resistió más y fue a su dormitorio. Lo encontró en calzoncillos, despierto, tendido en la hamaca que había colgado de los horcones con cables de amarrar barcos. La impresionó tanto su enorme desnudez tarabiscoteada que sintió el impulso de retroceder. [...] «Ven acá», dijo él. Rebeca obedeció. Se detuvo junto a la hamaca, sudando hielo, sintiendo que se le formaban nudos en las tripas, mientras José Arcadio le acariciaba los tobillos con la yema de los dedos. [...] Ella tuvo

[2] *Con él aprendió Bernarda «a masticar tabaco y hojas de coca revueltas con cenizas de yarumo, como los indios de la Sierra Nevada. Probó en las tabernas el canabis de la India, la trementina de Chipre, el peyote del Real del Catorce, y por lo menos una vez el opio de la Nao de China por los traficantes filipinos. Sin embargo, no fue sorda a la proclama de Judas en favor del cacao.» (pág. 65) Judas la había convencido de que el cacao «era una materia sagrada que alegraba la vida, aumentaba la fuerza física, levantaba el ánimo y fortalecía el sexo» (pág. 64).*

que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirse cuando una potencia ciclónica, asombrosamente regulada, la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito. Alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre.
Tres días después se casaron en la misa de cinco.[3]

Decía que el éxito universal de la obra de García Márquez está íntimamente unido a su estilo y a su capacidad inventiva. En lo que sigue, me voy a centrar sustancialmente en el primero, pero antes cabe formular una puntualización sobre la segunda: la capacidad inventiva garciamarquiana está vinculada a un universo imaginario —Macondo— y a algunos personajes que, como hemos visto por las semejanzas entre Abrenuncio y Melquíades y Judas Iscariote y José Arcadio Buendía, van perpetuándose y evolucionando de obra en obra. Una breve cita nos brinda una pista segura para acercarnos al estilo y a la urdimbre o textura lingüística de la última novela. Se trata precisamente de una frase de Abrenuncio: «Cuanto más transparente es la escritura más se ve la poesía» (pág. 45).

Efectivamente, *Del amor y otros demonios* es un libro transparente y pleno de poesía. Una transparencia que procede, como decía, de la sobriedad del estilo, que entre tanto se ha desprendido de los antiguos oropeles y ha renunciado a las atrevidas hipérboles de antaño, para hallarse en sintonía con la sobria historia narrada. Es sin duda la escasa extensión del libro —201 páginas de letra gruesa —la que hace que no quede ningún cabo suelto y que sea una obra sumamente rigurosa.[4] Lo que no significa que haya sido de fácil escritura. Como el propio autor ha confesado en repetidas ocasiones, existen nada menos que 11 versiones, 7 de computadora y 4 pergeñadas sobre las pruebas de imprenta.

El resultado es fácil de definir: *Del amor y otros demonios* es una fiesta y un certamen de las palabras. Un lenguaje que bien pudiera ser definido de banquete lingüístico, en el que el comensal epicúreo y sibarita disfruta con lujuria de la pulpa sabrosa de cada palabra. Un lenguaje, en fin, transido de arcaísmos, de regionalismos e incluso de localismos del Caribe colombiano, pero en el que se trasluce con toda claridad que el recurso a esos términos no es fruto de la pedantería o de arbitrariedades estilísticas, sino que responde a una cuidadosa elección. Por si fuera poco, esos términos añosos y comarcales, de difícil comprensión para la mayoría de los lectores no colombianos, no trastocan la semántica del párrafo, puesto que están distribuidos de forma que quienes no los entienden no pierden elementos o aspectos sustanciales del mensaje. Es más: en la mayoría de los casos, el lector avezado puede intuir o incluso percibir claramente el significado de la palabra en función del contexto. Por otro lado, la elección de arcaísmos y localismos no responde a una búsqueda sistemática de lo exquisito o inusitado *tout court*, puesto que en buena medida se trata de vocablos castellanos. Por otro lado, el recurso a refranes, giros y modismos de los campesinos costeños es también otra de las características de esta última novela de García Márquez, y están de tal modo integrados en el texto que no resultan ajenos a él, aunque puedan dar la impresión de que se trata de sentencias o locuciones explicativas y de nociones o conceptos abstractos o de amplio vuelo filosófico. Sin embargo, es precisamente en esa magia del lenguaje, en ese fulgor lingüístico que nos fascina por su significante y su significado, donde acecha el principal peligro: los personajes de la novela quedan envueltos en un halo fabuloso, en brillantes barnices que dan tersura y hermosura a su

[3] *Gabriel García Márquez:* Cien años de soledad *Ed. de Jacques Joset, Madrid: Cátedra, 1986 págs. 165-169.*

[4] *Tan sólo he notado un error referido a la edad de Cayetano Delaura. En la pág. 136 se alude al primer poema del clérigo, en el que se rememoraba a «sí mismo a los doce años, sentado sobre su baúl de escolar bajo una tenue llovizna de primavera, en el patio empedrado del seminario de Ávila.» En la pág. 138, tras mencionar el «único libro que encontraron en su baúl, descosido, incompleto y sin carátulas, tal como él lo rescató por azar de unos cajones de su padre», y la retención del libro por parte del rector del seminario, leemos: «Veintiséis años después, en la umbría biblioteca del obispado, cayó en la cuenta de que había leído cuantos libros pasaron por sus manos, autorizados o no, menos aquél. Lo estremeció la sensación de que una vida completa terminaba aquel día. Otra imprevisible empezaba.» Sin embargo, Delaura no tiene treinta y ocho años, sino treinta y seis (cfr., p.ej. la conversación entre los dos enamorados en la pág. 170: «Él, rezando de miedo, le sostuvo la mirada. Ella se atrevió a hablar:*
«¿Cuántos años tiene?»
«Cumplí treinta y seis en marzo», dijo él.
Ella lo escudriñó.
«Ya es un viejecito», le dijo con un punto de burla. Se fijó en los surcos de su frente, y agregó con toda la inclemencia de su edad: «Un viejecito arrugado.»).

perfil externo, pero que a la vez les pueden restar profundidad, complejidad y riqueza interior.

Ya he señalado el espléndido arranque de la novela. Pero si en ese primer párrafo tenemos los elementos que desencadenan el fabuloso devenir de la historia, el prólogo de la novela da fe de una experiencia no menos fabulosa. Una experiencia hábil y sutilmente parapetada tras la «realidad» de una lejana y extraordinaria vivencia del novelista que atrapa al lector y lo enfila en una vereda absorbente y tentadora que no ha de abandonar hasta haber llegado a su cabo.

La vivencia que nos cuenta el novelista y hemos de creerle si queremos estar al juego es, en sustancia y en apretada síntesis, la siguiente: una mañana de octubre de 1949 el jefe de redacción del diario en el que el futuro novelista hacía el aprendizaje de reportero, lo envió a cubrir un servicio al convento de Santa Clara, donde estaban vaciando las criptas para derruirlo y construir en su lugar un hotel de cinco estrellas. La imagen de ataúdes descompuestos que se desmoronaban apenas los movían los obreros y los montículos de huesos separados del mazacote de polvo salpicado de trozos de indumentos y cabellos marchitos, quedaron grabados para siempre en su memoria. En las lápidas figuraban, entre otros, los nombres de un virrey del Perú y de su amante secreta, del obispo don Toribio de Cáceres y Virtudes, de la abadesa Josefa Miranda y del segundo marqués de Casalduero. El mismo señor obispo que en la novela se hace cargo de la liberación de la supuesta endemoniada, la misma abadesa que ejerce de superiora del convento en el que fue recluida la niña, y el mismo señor marqués que llevó a su propia hija al convento de las «enterradas vivas». La mayor sorpresa, empero, aguardaba al deslumbrado reportero en la tercera hornacina del altar mayor, cuando los obreros rompieron la lápida y «una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta» (pág. 11). En la lápida, carcomida por los años y el salitre, sólo se podía leer el nombre de la muerta: Sierva María de Todos los Ángeles. La espléndida cabellera, nos asegura, «medía veintidós metros con once centímetros».

Sea como fuere, de esa experiencia vivida por el autor, de una de las muchas historias que le contó su abuela siendo niño y de su ubérrima imaginación nace, según su propia confesión, la obra.[5] Con esto queda dicho que el novelista pretende recrear una leyenda y enmarcarla en un tiempo concreto que, a juzgar por la mención de la flamante edición de las obras completas de Voltaire, quedaba a caballo entre la independencia norteamericana y la revolución francesa. Se trata, pues, de un intento de recreación de un tiempo histórico determinado con una cara oculta distinta y distante de la que a primera vista se vislumbra mediante la dimensión romántica de la trama y el mundo supersticioso, abigarrado, polifónico y primitivo en el que se desarrolla. De ahí que la historia de Sierva María sea sucesivamente postergada en favor de otros personajes —también espléndidos— a veces sólo indirectamente relacionados con ella. Por eso los dos primeros capítulos —la novela consta de cinco— versan sobre el entorno social y familiar del limitado y envilecido marqués y de sus amoríos con la joven, ardiente y calculadora Bernarda Cabrera. Sierva María nació, pues, de una aventura calculada y de la indiferencia del desamor. Desatendida por sus padres, la niña fue criada y educada por esclavas negras, entre las que descuella, generosa y gallarda, Dominga de Adviento, que amén de amamantarla, le puso el nombre africano de María Mandinga y le enseñó cantos, bailes, religiones y lenguas de esclavos. Pero el destino volvió a ensañarse con la niña blanca con espíritu y carácter de niña negra: la dentellada del perro cenizo con el lunar blanco en la frente —también Cayetano tenía un «mechón blanco en la frente» (págs. 78 y 170)— destapa el frasco de los miedos y el viejo marqués recurre, desconfiando de los sortilegios y conjuros africanos, al conjuro de la Iglesia católica contra el espíritu maligno. La superstición y el fanatismo abren la espiral que llevará a un desenlace espeluznante.

Sin embargo, en ningún momento percibimos en el autor una actitud doctrinaria o parcial: García Márquez consigue dar vida a personajes inolvidables desde una capacidad de comprensión y una objetividad supremas. Ése es el caso, por ejemplo, decía, del médico judío

[5] *«[...] mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros. La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro.»* (pág. 11).

portugués Abrenuncio, que personifica el antidogmatismo, coloca al individuo y la vida por encima de todos los valores y sólo cree en la ciencia y en los saberes si van ligados al sentido común. Abrenuncio es además dueño de la mejor biblioteca de la zona, tanto en libros viejos como en novedades, entre las que se encuentran las susodichas obras completas de Voltaire.

El amor impetuoso, incontenible y virulento del franciscano Delaura, no comienza a perfilarse hasta el final del capítulo tercero. Y la muchacha no le corresponde hasta el siguiente. Sin embargo, pese a que esa historia de amor sea el eje de la trama, el lector no acusa la tardanza, fascinado por el mundo mágico y el deslumbrante desfile de personajes que pululan a la vera de la casa del marqués o en el convento de las clarisas. Y no lo acusa porque queda encandilado y deslumbrado ante el perfecto dominio del lenguaje, ante la poeticidad del mundo narrado, la transparencia de su escritura y el dramatismo de las imágenes[6].

El maestro colombiano ha vuelto a dar prueba, con un argumento que por su naturaleza se mueve en los aledaños de lo *kitsch*, de sus extraordinarias cualidades de narrador. A mi juicio, *Del amor y otros demonios* no es su mejor novela —los versos de Garcilaso no convencen como recurso «conquistador»—, pero sí está entre las mejores.

J. M. López de Abiada

Dicho y hecho*

Asistimos a una revitalización inusitada de la literatura del yo, que copan, al unísono, los libros de memorias, las autobiografías y los dietarios. Si nos centramos en estos últimos, en poco más de un año se han reeditado en nuestro país los diarios de Katherine Mansfield, Simone Weil, Iván Bunin, Ernst Jünger o Frida Kahlo —por citar algunos practicantes ilustres—; entre los autóctonos son recientes cultivadores de lo confesional —narcisos de tinta, los denomina, con notable acierto, la profesora Anna Caballé— al menos en fecha de publicación, Josep Pla, José Antonio Muñoz Rojas, Antonio Martínez Sarrión, Zenobia Camprubí, Cansinos-Asséns, José Carlos Llop y Andrés Trapiello.

En las páginas introductorias de esta tercera salida de su diario, que abarca, con grandes saltos temporales, desde septiembre de 1992 hasta agosto de 1995 y que continúa los textos de *Días de 1989* (Oviedo, Biblioteca de Oliver, 1989) y *Colección de días* (Sevilla, Renacimiento, 1993), José Luis García Martín advierte que es un libro escrito en colaboración —el palimpsesto es práctica habitual en la literatura del autor extremeño, para quien la originalidad tiene poco que ver con un valor cotizable en la escritura, una idea refrendada por el diccionario de autoridades que es, por ejemplo, William Shakespeare —y abundan las citas y los préstamos, en ocasiones con el agradecimiento de las comillas o las coordenadas de procedencia y, con frecuencia, como voces anónimas que se integran de facto al placentero discurrir del texto y corroboran lo escrito por García Martín. Así, en la anotación de 4 de octubre de 1992 un discreto Stéphane Mallarmé sugiere en voz baja: «Para qué traficar con lo que acaso no se debe vender, sobre todo cuando no se vende». José Luis García Martín casi repite: «¡Qué fácil es no venderse cuando nadie está interesado en comprarnos!». En las reflexiones del día siguiente es el maestro argentino Jorge

[6] *Quizás uno de los mejores ejemplos de ese dramatismo es el referido al momento en que el marqués entrega a su hija a la tornera del convento: «Tomó a la niña de la mano, sin darle tiempo para una despedida, y la pasó por el torno. Como el tobillo le dolía al caminar, la niña se quitó la chinela izquierda. El marqués la vio alejarse, cojeando del pie descalzo, y con la chinela en la mano. Esperó en vano que en un raro instante de piedad se volviera a mirarlo. El último recuerdo que tuvo de ella fue cuando acabó de atravesar la galería del jardín, arrastrando el pie lastimado, y desapareció en el pabellón de las enterradas vivas.» (págs. 84-85)*

* Dicho y hecho, *José Luis García Martín, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1995.*

Luis Borges quien sale al paso y enfatiza con su voz más triste: «he cometido el mayor de los pecados que un hombre puede cometer: no he sido feliz». Parece que García Martín tiene mejor suerte y escribe: «He cometido el peor de los pecados que un hombre puede cometer: he sido feliz».

Es un axioma aceptado por todos que la comunicabilidad de un diario proviene de su eclecticismo y de su carácter fragmentario. De ahí que uno de los principios fundamentales del género sea la diversidad temática, la variedad de asuntos en letra pequeña.

Abunda la anotación intimista: la situación de fondo del solitario inmerso en la melancolía del domingo, las compulsiones de alguien súbitamente enamorado, el discurso existencial de quien se observa a sí mismo (muchas veces a la luz de los demás porque encuentra en el comportamiento ajeno un factor de equilibro que potencia la objetividad y el distanciamiento) y el timbre emocionado que deja una buena lectura, la rememoración de un viaje literario, interior o real, una audición musical, los escenarios de la costumbre, o la reiteración de intrascendentes gestos que la vida diaria ha vuelto imprescindibles.

Otros textos son los pasatiempos a medio terminar del observador que hace sociología en la ciudad de paso, del testigo imprevisto que mira alrededor mientras, paciente, espera el autobús y sortea los empujones de la acera, o la caligrafía del curioso que desentraña títulos de ediciones antiguas, entre los puestos callejeros de un recinto ferial. Son incontables los momentos que hablan de libros adquiridos, subrayando con deleite la absoluta importancia personal que para el autor tiene la lectura.

No podían faltar las obligadas referencias a la renovada Tertulia Oliver, *habitat* natural de García Martín, una tertulia cuajada de buenos poetas, llena de ayudas ministeriales a la creación y con un puñado de estimables títulos en el mercado. De paso, también, algunos chismes de la farándula poética, siempre veniales: los entresijos del Premio Nacional de Literatura, la confección de una antología, las ponencias o encuentros en tal o cual ciudad, las veleidades de un joven autor de éxito, y las murmuraciones en voz baja con editores, poetas y críticos que a estas alturas ignoran los barridos telefónicos del poeta extremeño. Poca cosa para quien tiene fama de conocer los entresijos del oficio como la palma de la mano.

Una cualidad nada desdeñable de esta tercera entrega es la presencia del hombre social. Muchas anotaciones permiten descubrir el peso específico que en el trajín diario tienen las múltiples circunstancias de las que hablaba Ortega, cómo reacciona el autor ante los temas de portada de los telediarios, o qué vibraciones hacen temblar los cimientos del taller literario. Frente a los habituales balones fuera, García Martín formula un posicionamiento político muy claro y no esconde, si vienen a cuento, juicios de valor sobre los pleitos de jueces y políticos, la cerril oposición de turno, o sobre la flagrante manipulación de algunos medios informativos, guiados más por farragosos intereses privados que por la pretendida objetividad de la noticia. En suma, nos parece uno de los aciertos más estimables de las páginas de *Dicho y hecho* que sus textos no se restrinjan a lo literario, sino que manifiesten al unísono la condición dual de hombre y poeta.

De lo que García Martín espera del diario íntimo escribe: «el diario es como el gimnasio en el que hacemos un rato de ejercicio todos los días para mantenernos en forma». Desde esta perspectiva, el método de escritura es barojiano, de bata y zapatillas. La tabla gimnástica es variable, busca el mantenimiento, no la especialización. Se prefiere la alternancia de ritmos a la progresión, el papel de testigo inteligente y perspicaz frente al solitario monologante y pomposo, la economía del aforismo antes que la extensa opinión.

El divertido desorden de asuntos minúsculos que sobrevuela en las páginas del autorretrato permite la participación activa del lector porque da pie a la conjetura, la sospecha, el rechazo o la reivindicación. Sin la abrumadora certeza de un subrayado en la agenda, el diario, pese a la anotación de fecha que dota a lo escrito de un cierto rigor histórico y un aire de fiabilidad, tiene el encanto trivial de lo posible. Sus renglones testimonian un ámbito privado que entrelaza la fruslería y la solmenidad.

José Luis Morante

Un rescate necesario: la poesía lunfardesca

El hecho de que, al parecer, han pasado ya los tiempos de aquella veleidad de ciertos sectores porteños consistente en pretender una *lengua nacional argentina* (la *utopía,* como la denominó Arturo Capdevila en un libro famoso, *Babel y el castellano),* puede determinar la oportunidad y necesidad de otro hecho: precisamente el de rescatar, historiándolo y resumiéndolo adecuadamente, el aporte que significó, no en su pretensión ilusoria sino en sus logros literarios concretos, el habla popular bonaerense. A esta finalidad, limitada a la expresión poética, se dedica el libro que comento[1].

Si esta poesía es desconocida en España, al menos en su importancia global en cuanto a *tendencia* o *tema,* es hecho o circunstancia que no debe atribuirse especialmente a las deficiencias de relación o de conocimiento que pueda haber habido, o realmente haya, respecto a los productos culturales de España y la Argentina. Sin negar que tales deficiencias puedan haberse dado, y aún quizás se dan (más o menos *justificadas* ahora por la fase *europeísta* que vivimos), es lo cierto que en la propia Argentina, como señala Luis Ricardo Furlan al comienzo del breve prólogo de este breve libro, también se ha dado hasta tiempo reciente ese desconocimiento o ignorancia respecto a la poesía lunfardesca: «Durante mucho tiempo e inexplicamente, historias, manuales y antologías de las letras argentinas ignoraron a los autores y testimonios lunfardescos»[2].

Si bien la obra (con independencia de la parte final, consistente en un *Breve léxico de la rima lunfarda,* trabajo tan laborioso como meritorio) no tiene más división material que la sucesión de los breves capítulos que la componen, está, por su contenido, claramente dispuesta en dos partes: una primera, que podríamos llamar *general,* en la que Furlan se refiere a los antecedentes históricos, sociales y literarios del lunfardo, incluyendo la fase inicial de la poesía lunfarda o anónima; y una segunda parte que correspondientemente podríamos llamar *especial,* y en la cual, en sucesivos capítulos, se nos muestra la poesía lunfardesca, esto es, de autores conocidos, dedicando cada uno de los capítulos a un poeta, salvo el último, titulado «El lunfardo y los poetas del cincuenta», en que se refiere a esa generación o promoción poética, a la que el propio Furlan pertenece. Cada uno de tales capítulos está acompañado de un interesante aparato biobibliográfico, en el que el autor no se limita a dar meras referencias, sino, muchas veces, notas con contenido propio, hasta el punto que podría decirse que la obra contiene dos textos paralelos.

Se preocupa Furlan, desde el principio, de precisar los términos: del mismo modo que ha de distinguirse entre poesía *gaucha* y poesía *gauchesca* (la primera debe entenderse como el folclore poético del gaucho, de carácter anónimo, oral, colectivo, tradicional; mientras que la segunda consiste en la poesía de tema gauchesco, obra de autores conocidos, cuyo paradigma es el *Martín Fierro,* de José Hernández), también hay que distinguir «la poesía lunfarda (del lunfardo o hampón) de la poesía lunfardesca (reelaboraciones). Se trata, en ambos casos, de una constante y latente frecuencia de

[1] *Luis Ricardo Furlan:* Esquema de la poesía lunfardesca. *Torres Agüero Editor. Buenos Aires, 1995. L.R.F. (Buenos Aires, 1928) es autor de una obra poética de mérito que se distingue, en cuanto al tratamiento de la palabra, por un alto rigor verbal y un uso depurado de la imagen contemporánea; en cuanto a sus contenidos, por un claro sentido humanista y una atención persistente a los seres y cosas humildes; y en cuanto a los aspectos formales, por una predilección (no exclusiva) por las formas tradicionales y en especial por el soneto. En cuanto especialista lunfardesco, Furlan es académico emérito de la Academia Porteña del Lunfardo y, en relación con esta materia, ha publicado:* La poesía lunfarda, *Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977; y* Julio S. Canata, un poeta olvidado, *Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 1992.*

[2] Esquema de la poesía lunfardesca, *página 9. En adelante, citare, entre paréntesis y dentro del texto, la página o páginas a que correspondan las citas.*

lo popular en sus dos ramificaciones: la anónima y la identificada» (p. 18).

La preocupación terminológica se corresponde con el rigor historiográfico, manifiesto desde el capítulo inicial: «De la poesía gauchesca a la lunfardesca», en el que Furlan trata de probar el nexo necesario entre una y otra modalidades de la poesía popular argentina, como consecuencia o producto respectivo de las correspondientes fases histórico-sociales del país. De manera que así como la poesía gauchesca se origina en un medio social relativo a la situación del gaucho, la poesía lunfardesca nace del choque o relación de aquel campesino, emigrado a la urbe creciente, con los componentes de las sucesivas corrientes u oleadas inmigratorias, de procedencia foránea, que se produjeron desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Esa relación determina, en términos generales, el nacimiento del lunfardo, que si originalmente cabe entender, con propiedad, como *habla* del mundo carcelario, muy pronto, en ritmo paralelo y tan acelerado como el crecimiento de la urbe bonaerense, habrá que identificar como el argot o jerga de las clases populares de aquella urbe. Y a partir de ahí, a causa de la constante expasión del ámbito social que lo utiliza, como argot del argentino en general, «como ese sentimiento del lenguaje» (dice Furlan, citando a José Gobello y Luciano Payet) «que habla el porteño cuando comienza a entrar en confianza» (p. 104). Por eso, hoy, cualquier definición del lunfardo parece tanto más precisa cuanto más general sea, como la que aporta el propio Furlan: «El vocabulario lunfardo es un registro de voces, modismos y giros vulgarizado en los dintintos estratos que componen la sociedad argentina» (p. 19).

De más está decir que si el lunfardo, en grado diverso, impregna todas las capas de la sociedad argentina, necesariamente debía tener su reflejo (mayor o menor, según el gusto y la intención de cada autor) en la literatura de aquel país; y consecuente y fatalmente, en la parte de ésta en que el lenguaje suele alcanzar su máximo ejemplo de quintaesencia: la poesía. El *Esquema* de ésta es presentado por Luis Ricardo Furlan mediante los siguientes períodos: I. *Los anónimos* (1875-1900), período que, según el autor, comprende la poesía estrictamente *lunfarda;* II. *Los precursores* (1900-1930); III. *Los continuadores* (1930-1960); y IV. *Los neolunfardescos* (1960 en adelante). En cada uno de estos períodos, Furlan relaciona una completa nómina de autores, con mención, en el caso de los poetas que considera más significativos, de las obras líricas que constituyen la aportación fundamental de cada uno a la poesía lunfardesca.

Tras el capítulo inicial ya mencionado, el *Esquema* es desglosado en los capítulos siguientes. Al primer período, el de poesía anónima o estrictamente lunfarda, dedica Furlan tres capítulos, relativos, respectivamente, a los anónimos propiamente dichos; a Antonio Dellepiane, profesor, historiador y crítico, autor de *El idioma del delito* (1894), libro donde divulga dos poemas lunfardos anónimos; y al payador y el canto jergal. En este último capítulo, al igual que lo ha hecho respecto a la relación evolutiva entre la poesía gauchesca y la lunfardesca, establece Furlan otra interesante relación. El payador, que identifica con el cantor popular, generalmente querido y respetado (ajeno, por tanto, y en principio, al mundo de la cárcel y el prostíbulo donde se gesta el repertorio lunfardo), rapta o integra ocasionalmente en sus canciones algunos términos de la naciente jerga, constituyendo así un hito, a veces no propiamente anónimo (el mismo Furlan se ve obligado a precisar esto, al referirse a las canciones de José J. Podestá, que fue famoso cantor, acróbata, payaso y actor), que es de mención imprescindible en la historia de la jerga porteña. Esta misma influencia del lenguaje argótico se manifestará pronto también en la expresión cantora argentina más difundida en el mundo: el tango.

El segundo y tercer períodos de la poesía lunfardesca, relativos, como se ha dicho, a los *precursores* y a los *continuadores*, comprenden, sin duda, los capítulos más interesantes del libro.

En el período de los *precursores*, Furlan estudia la obra de Yacaré (pseudónimo de Felipe Fernández), Celedonio Esteban Flores (más conocido como el «Negro Cele»), Carlos de la Púa (pseudónimo de Carlos Raúl Muñoz y Pérez, más conocido como «El malevo Muñoz») y Dante A. Linyera (pseudónimo de Francisco Bautista Rímoli).

De Felipe Fernández, que también cultivó, como epígono del modernismo, aunque sin éxito, la poesía culta,

comenta Furlan sus *Versos rantifusos* (la primera edición es de 1916) destacando en él, «la nota humana, sentida», y su preciso retrato de personajes locales, como cuando se refiere al «pesao» (terne, que se jacta de valentón)[3]:

Con su vestuario papa, boa ranera
y un par de caminantes encharolados,
parece el ray de todos los retobados
cuando clava sus tacos en la vedera (p.66).

De Celedonio Esteban Flores destaca Furlan: «Poeta raigal, en evidencia más popular que lunfardesco propiamente dicho (...), es uno de los precursores de la poesía social», añadiendo, como ejemplo: «El patetismo de este soneto —«Bulín» (aposento, cuarto, habitación)— lo desnuda en piedad y ternura»:

Una catrera rante compadreando
en el ángulo norte del bulín
y sobre ella un San Judas campaneando
la miseria de aquel piringundín.

Una mesa de pino en un costado,
un cajón que las va de aparador,
una silla de asiento desfondado
y otra silla «fané», pero mejor.

Yendo pa'l lao del Sud, como quien dice
pa' que en él la mancada no aterrice,
una colcha tirándose a «placcar»,

que oculta un traje negro, un funghi claro,
un par de caminantes y el esparo
de un vestido de baile verde mar (p. 76).

De Carlos de la Púa, Furlan aprecia especialmente su realismo. «El realismo en las letras es una corriente natural y espontánea que se sustancia en la autenticidad del hombre y en su zona de solidaridad. Autenticidad que procrea en sus propios juegos y solidaridad que es dación voluntaria. De ambos ingredientes está sazonada la poesía de Carlos de la Púa, vertebrada con el mayor cuidado en la elección de los temas y el vocabulario acorde con ellos» (p. 78). Y al presentar un ejemplo poético completo de este autor, matiza: «El conocimiento que el Malevo Muñoz tiene de los «laburos» marginales lo deja expuesto en varios poemas antológicos. Veamos la descripción de uno de esos métodos, el «golpe de furca»[4], relación que une a lo didáctico una pizca del mejor humor porteño:

Es el abrazo reo de una amistad más rea
que marroca el gañote del grito al antebrazo.
Amuro que hace manso al gil que más cocea
y convierte en badana al púa más machazo.

Es el golpe infalible que proteje el coraje
y que entrega servido al otario más fuerte.
Golpe cuyo secreto lo conserva el reaje
con una ya probada fidelidad de muerte.

Para dar una furca es necesario ser,
además de agayudo, prepotente y cabrero,
taura en el jugar y taura en el querer.

Poner en cada mano la ficha de la vida,
tener siempre la bronca como una piel querida
y una cana de alivio como único placer» (p. 80).

Furlan cierra el período de los precursores, con el capítulo dedicado a Dante A. Linyera, del que destaca que «fue un rebelde nato» (p. 84), añadiendo: «A la manera de los intelectuales de su tiempo, su credo político era el anarquismo, suerte de catecismo en el que se apuraban los jugos de la protesta. Cantó a los pobres, a los desheredados, a los míseros que orillaban entre el bien y el mal (...) y se quemó en ese fuego. En una página autobiográfica destila sufrimiento y escepticismo:

Soy d'este país del bizcocho, la quiniela y la macana,
nací en un convento, grande como panza de un burgués,
en una noche fulera, sobre una almohada italiana,
de la calle Independencia mil ciento cuarenta y tres.

P'aquellos que gambetearon los azares de mi infancia,
yo soy el cantinerito del viejo barrio'e Solís;
desde chico me tiraron los potros de la atorrancia
y desde pibe en el fango yo fui a meter la nariz» (p.84).

Furlan subraya también, en Dante A. Linyera, una manifiesta preocupación existencial, que emparienta al poeta lunfardesco con la vena manriqueña y unamuniana, afirmando que «incorpora a la poesía lunfardesca

[3] *Las aclaraciones de algunos términos lunfardos, entre paréntesis, las tomo indistintamente del «Breve mataburro», que figura al final de la obra de Furlan* La poesía lunfarda, *citada en la nota 1, y de José Gobello:* Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires, *coedición de A. Peña Lillo Editor, S.A., Editorial Precursora y Ediciones Nereo; dibujos de Bourse Herrera, Buenos Aires, 1977.*

[4] *Furca: «Maniobra de salteadores que proceden distrayendo uno a la víctima y atacándola el otro por la espalda mediante cierto procedimiento que consiste en pasarle un brazo por el cuello para inmovilizarla. Del siciliano,* furca: *horca. Furcar: saltear por medio de la furca.* Furquero, furquista: *salteador que practica la furca» (José Gobello, obra citada).*

las preocupaciones metafísicas del hombre» (p. 85). Finalmente reproduce el poema «Fiaca» (indistintamente, hambre y pereza, que es, esto último, el sentido que tiene en este poema), cuyo contenido, según Furlan, puede relacionar al poeta lunfardesco con los mejores «poetas malditos de la literatura universal: Poe, Baudelaire, Villon...» (p. 87). Reproduzco, a mi vez, las dos últimas estrofas:

La percanta qu'engrupe, los amigos que gozan
con el sopapo que uno recibe por mamerto,
la familia que bronca y el buyón qu'escasea...
¿Esto es vivir?... Piantame de mi lao esos versos.

Piantame los papeles, los libros, la linyera...
Piantá y dejame solo como a un macho fulero...
Paro el coche. Me planto. ¡Tengo una fiaca, hermano!
¡La vida me ha sobao como a matungo viejo! (p. 89).

Del período de los continuadores, si bien en el esquema propiamente dicho con que finaliza el segundo capítulo, dedicado al resumen de los períodos que después detalla (págs. 25 a 29), Furlan relaciona a numerosos poetas (entre ellos, nombres bien conocidos en su condición de poetas cultos como Nicolás Olivari, Vicente Barbieri y León Benarós), sólo dedica un capítulo específico a uno de ellos: Julián Centeya (1910-1974), pseudónimo de Amleto Vergiati. De este autor, Furlan puntualiza que trasciende la condición de poeta estrictamente lunfardesco para alcanzar la categoría de poeta popular, matizando que aprovecha del lunfardo «los vocablos que se adaptan aún al tiempo en que le toca vivir, remozándolos con nuevas significaciones, y mezclándolos con semantemas figurativos que los enriquecen» (p. 94). Destaca igualmente el carácter bohemio del poeta, y el sentido nostálgico y romántico de su poesía, reproduciendo íntegro el poema «Mi viejo», que tiene estas dos estrofas iniciales:

Quisiera amasijarme en la infinita
ternura de mi barrio de purrete,
con un cielo cachuzo de bolita
y el milagro coleao del barrilete.

Verlo a mi viejo, un tano laburante
que la cinchó parejo, limpio y claro;
y minga como yo: un atorrante
que la va de sover y se hace el raro (p. 95).

Cierra el *Esquema de la poesía lunfardesca*, como ya he anticipado, el período que Furlan llama los *neolunfardescos*, que se inicia a partir de 1960. Este período se corresponde con la generación poética del 50 que, como también he recordado, cuenta al propio Furlan como uno de sus miembros más destacados y (añado ahora) como su comentador e historiador más notable y persistente[5]. En dicha generación poética, cuyo sentido más definidor Furlan centra en el «neohumanismo», no se aprecian cultivadores lunfardescos propiamente dichos, pero sí «entre los poetas cincuentistas comenzó a advertirse un regreso a los vocablos y modismos de la lengua familiar» (p. 98), y hay además una excepción, es decir, un poeta que evolucionó hacia formas plenamente lunfardescas, empleando el estrofismo clásico. A este propósito insinúa Furlan que la evolución hacia el habla lunfarda, y a la vez desde la «comodidad» versolibrista hacia las formas clásicas cerradas, no fue motivada por la facilidad, sino por el rigor. Este poeta, Daniel Giribaldi (1930-1984) es objeto del penúltimo capítulo del *Esquema*, y sobre él añade: «Toda su obra —la serie de milongas malevas, los cantares y coplas de intencionado testimonio, los bellísimos sonetos de amor y otros tantos poemas probablemente inéditos aún—, es entrañablemente unamuniana. Porque es la suya, en suma, una poesía abierta a la peripecia del hombre:

Me moriré en París o en el carajo
un día jueves o, si no, un domingo,
en un bulín que está, si no le chingo,
cerca del Rin, el Paraná o el Tajo.

Espicharé a la gurda y no me rajo:
quizás tendré una cacharpaya en gringo
y allí el Jorge y el John, el Paul y el Ringo
tocarán... si andan flojos de trabajo.

Será un velorio piola; tendrá gancho...
Alguien dirá: «fue un punto divertido».
Alguien, también, me llorará a lo chancho.

Y Alguien, que llegará sin hacer ruido,
silenciará a los Beatles, lo más pancho.
Y yo me iré con él. Con el Olvido (p. 102)[6].

[5] *En este aspecto, y entre otros trabajos y obras publicados o pendientes de publicación, L.R.F. es autor de «Crónica de la poesía argentina joven»,* Lírica Hispana, *Nº 242, Caracas, 1963;* y Generación poética del Cincuenta, *Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974.*
[6] *Es manifiesto también en este soneto el homenaje a César Vallejo.*

El *Esquema,* como he dicho, termina con un capítulo dedicado a los poetas del cincuenta, asunto que Furlan conoce tan plenamente[7]. Al respecto, puntualiza: «Esta generación (...) no ha tenido poetas que hicieran del *lunfardo* su pertinacia (...), pero anota varias incursiones, no por esporádicas menos rescatables, donde la necesidad de fijar la anécdota o animar el hecho inventivo obligó a los autores a hacer uso —nunca abuso— de este vocabulario menor, aun dentro de composiciones donde la calidad de estilo e idioma requería sumo cuidado en el tratamiento. Y cabe señalar cómo estos «encajamientos» juegan dentro del contexto sin disonancia, en plena y complementada convivencia de la lengua de Castilla con la orillera» (p. 105).

Ensaya Furlan, según dice, en este capítulo final, «una microantología en apoyo y ejemplificación de nuestras consideraciones» (ibid.). En ella, destaca en breve y definidor comentario la obra lunfardesca, o las incursiones en la jerga porteña, de los siguientes poetas *cincuentistas:* Daniel Barros (1933), Martín Campos (1929), Alfredo Carlino (1932), Osvaldo Eliff (1934), Nira Etchenique (1930), Juan Gelman (1930, quizás el más conocido en España, por sus años de residencia y por haber sido ampliamente editado entre nosotros), Julio Huasi (1935), Héctor Negro (1934), Julio César Silvain (1926) y Roberto Jorge Santoro (1939), dejando para el final una simple automención de su *Oda maleva,* perteneciente a su libro *Domingo del poeta* (Buenos Aires, 1961).

Citando a Enrique R. del Valle, Furlan concluye: «Para nosotros, finalmente, el *lunfardo* es la lengua orillera del Gran Buenos Aires... de cuyo vocabulario han pasado a la lengua común del pueblo buen número de palabras cuyo sentido especial se ha adecuado en boca de éste para otros usos» (p. 110).

Cabe, finalmente, concluir con unas mínimas consideraciones acerca del lunfardo tal como se nos aparece a través de las manifestaciones poéticas que en esta obra se recogen. Por una parte, y por lo que respecta a las formas, como recuerda Furlan en varios momentos de su libro, la poesía lunfardesca se define por una adhesión y respeto claros a las formas estróficas tradicionales (sonetos, romances, cuartetas...), tanto a la manera propiamente clásica como a la que recibieron con el modernismo, con la apropiación y difusión del verso alejandrino y otros metros típicamente modernistas. Por ello, dentro de la poesía lunfardesca, es insólito el versolibrismo. Respecto a sus peculiaridades lingüísticas, parece tratarse de una poesía cercana a la modalidad de los *poetas regionales,* que, como recuerda Federico de Onís, en el capítulo que dedica a ella dentro de su famosa *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana,* supuso otra manifestación más del espíritu del modernismo. Claro está que en este caso, la *región* hay que adscribirla no sólo a la provincia de Buenos Aires sino, en grado diverso, a todo el territorio argentino. Por otra parte, debe matizarse una diferencia apreciable en relación con la poesía *regional:* mientras que ésta se define, ante todo, por una serie de variantes ya fonéticas, ya morfosintácticas respecto de la lengua común, el lunfardo, y con él la poesía lunfardesca, se identifica por la incorporación a la lengua, además de algunas variantes gramaticales, de un repertorio léxico propio[8]. En cuanto a sus contenidos, está claro que la poesía lunfardesca es un modo poético directamente conectado con la vida. En tal sentido parecen evidentes su romanticismo evolucionado a través de las formas modernistas; su casticismo bonaerense, en cuanto refleja especialmente tipos, costumbres y ambientes de la magna urbe; y, desde luego, en muchas ocasiones, su claro trasfondo social, en el más estricto sentido de este tema poético: el reflejo de la injusticia que atenaza la vida de las clases populares, y la denuncia de ello por medio de la expresión poética. Nos encontramos, pues, ante una manifestación lírica de indudable complejidad, que a muchos (entre los que me cuento) habrá de resultar altamente atractiva y que para otros podrá significar un *producto* que sin duda les causará sentimientos contradictorios situados entre el interés y la repulsión. Me refiero, especialmente, a los *juglares* españoles de esta etapa triunfal del viejo liberalismo político-económico (que se pretende pasar como la gran novedad de la *posmodernidad)* cuyos primeros voceros identifico con los ya vetustos *novísimos,* pero que aún colean representados en otras promociones que practican formas de poesía más o menos evanescente.

[7] *Me remito a la nota 5.*

[8] *José Gobello, según la nota editorial que figura en su* Diccionario Lunfardo *(vid. nota 3), afirma que el vocabulario de éste comprende casi mil palabras.*

Y en cuanto poesía *regional*, parece que resulta claro, como se infiere de las propias afirmaciones de Furlan, que el fenómeno lunfardesco, lejos de suponer una amenaza contra la lengua común, el español o castellano, constituye una aportación viva al caudal léxico de nuestro idioma, un evidente enriquecimiento de éste. Creo que esta última consideración, de ser compartida, habrá de llevar a los lectores españoles, y muy especialmente a los poetas y escritores, a prestar a este hecho una atención que hasta ahora no parece habérsele prestado. Se manifiesta esto tan necesario cuanto que, sin tal atención y el conocimiento consiguiente, será imposible apreciar en su integridad, o en muchos de sus matices, el contenido de bastantes creaciones literarias argentinas, una región que es, desde comienzos de este siglo, uno de los veneros principales de la literatura en nuestra lengua.

Francisco Lucio

De literatura puertorriqueña

El mejor elogio que se puede hacer de este libro* es constatar que responde a una necesidad: se ha escrito desde una aguda conciencia de la reciente crisis del canon de la literatura puertorriqueña. Pues la perspectiva empírica de la crisis resulta doblemente productiva a la hora de examinar las relaciones entre el paternalismo y una literatura que ofrece la peculiaridad de explicitar el autoritarismo anejo a todo canon, ya que el suyo está constituido por figuras máximamente paternales: figuras fundacionales. Situarse en la crisis supone, por una parte, dar cuenta de la actualidad de aquello que, al desbordar ostensiblemente el canon, lo declara inoperante. Pero con este mismo gesto se llega también a reivindicar lo excluido por el canon durante su pasada vigencia, y hasta a desenmascarar los motivos interesados de dicha exclusión.

Literatura y paternalismo en Puerto Rico constituye, por tanto, una revisión del canon por excelencia de la literatura puertorriqueña: el establecido por la llamada «generación de los 30» y que alcanza su mejor formulación en el ensayo *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira. Revisión genealógica, ya que su principal mérito consiste en descubrir una retórica en textos que pretendían precisamente ser leídos como el lenguaje literal de la verdad. De este modo Gelpí llega a denunciar el relativismo inconfeso de dicho canon: muestra cómo las razones de su insuficiencia actual eran las mismas que falazmente lo legitimaban en el momento de su constitución; y cómo la retórica disimulada que pretendía imponer en cuanto verdad inmutable tan sólo respondía a un proyecto pedagógico surgido de una mera circunstancia histórica.

En otras palabras, en este libro Gelpí aclara el malentendido de la retórica nacionalista: el hecho de que los textos de un canon literario (los clásicos del nacionalismo puertorriqueño) hayan podido funcionar como sucedáneo de la constitución política que Puerto Rico nunca ha tenido, gracias a una confusión deliberada del lenguaje ficcional de la literatura con el lenguaje supuestamente verídico del ensayo. Por una parte, el lenguaje de los ensayos que, como *Insularismo*, instituyen ya en este siglo el canon de la literatura puertorriqueña, se contamina solapadamente de retórica literaria. En su intento de crear una conciencia nacionalista, tales ensayistas propusieron el modelo cultural liberal de los hacendados de finales del siglo pasado. Pero, como (a diferencia de las demás repúblicas latinoamericanas) ese nacionalis-

* *Juan G. Gelpí*, Literatura y paternalismo en Puerto Rico *(San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993).*

mo fundacional no iba acompañado de una independencia, los instauradores del canon tuvieron que recurrir a una serie de imágenes de corte paternalista: la nación de Puerto Rico era como una casa o familia aquejada todavía de la inmadurez o la enfermedad del colonialismo, y que necesitaba de la tutela de unos padres intelectuales para alcanzar su pleno desarrollo. Y, correlativamente, el empleo programático de tales imágenes paternalistas hizo que los clásicos del canon se seleccionasen con un criterio más político que literario, lo cual llevó a discriminar unos géneros en favor de otros considerados más «edificantes» o «ensayísticos»: como muy bien señala Juan Gelpí, la novela naturalista, con sus pretensiones científicas y totalizadoras, se declaraba más apta para la causa nacionalista que la fragmentación del cuento o la narración corta, y el teatro, mejor vehículo de ideas que la frágil poesía. Y la exclusión del canon de ciertos géneros literarios era a su vez indicio de la voluntad de apartar del proyecto de identidad nacional a todos aquellos que los cultivaban (las clases menos favorecidas, las mujeres y las minorías raciales y sexuales).

Quizás uno de los mayores aciertos de *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* sea el problematizar las relaciones entre literatura y política. Tras denunciar la utilización del canon literario en la legitimación de un proyecto nacionalista de carácter esencial (y, en definitiva, restrictivo y conservador), Gelpí muestra la paradoja de que, en los últimos años, todas las fuerzas políticas marginadas de tal proyecto se hayan hecho sentir en los aspectos en apariencia más gratuitos y específicamente literarios de los textos puertorriqueños: la parodia, la transgresión o la intimidad más radicales.

El modelo del canon, jerárquico y ordenador, ha sido sustituido por el de un campo de fuerzas dislocadas y dispersas en las que se vislumbra un nacionalismo puertorriqueño distinto, emancipado de las limitaciones de la identidad y de la sujeción a un territorio. Un campo plural de fuerzas que requiere un modo de lectura más activo y arriesgado que el canónico, precisamente porque invalida sus prescripciones genéricas: es el modo de lectura practicado por Juan Gelpí y que él denomina «transversal», ya que se caracteriza por el continuo desplazamiento y la disponibilidad a establecer relaciones a contrapelo de las divisiones consagradas.

Y este modo de lectura tan dinámico y empírico deja su huella en el libro mismo, donde el crítico se insinúa en cuanto figura itinerante. Si el eje de *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* lo constituye, en cierto modo, el análisis de la novela de formación (porque en la subversión paródica de este género se refleja la crisis de la pedagogía nacionalista del canon), podría también afirmarse que el libro en su conjunto viene a ser una especie de novela de de-formación del crítico: es decir, el relato de un viaje de liberación, lejos de la autoridad del canon y de toda su retórica cultural. Un viaje que lleva al crítico a descubrir a Puerto Rico no sólo desde la distancia del exilio, sino también disperso en el exilio. Haber dado testimonio de esta experiencia es lo que convierte a *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* en una obra generacional.

José Muñoz Millanes

Ríos Ruiz o el conjuro de la palabra

«Dominar artísticamente una lengua equivale a ejercer una especie de conjuro mágico». **E.A. Poe**

La obra poética del jerezano Manuel Ríos Ruiz (1934) se inicia en 1963 con *La búsqueda* y culmina con

el hasta ahora su último poemario: *Juratorio* (1991). Por el predominio de la temática andaluza y la fecha de aparición de sus textos poéticos, Manuel Ríos ha sido considerado como un escritor perteneciente al grupo de los años 60 y al «mester andalusí»[1]. Lo andaluz en sus poemas es un motivo para ahondar en la cultura de Andalucía y, por ende, en la exploración de la vida humana. La capacidad y efusión verbales alcanzan en los versos de *Juratorio* su máxima brillantez, porque su barroquismo andaluz se nutre más del espíritu conceptista que del culterano. Pero, en última instancia, todos los recursos poéticos (lenguaje coloquial y andaluz, gitanismo, neologismos, etc.) son un medio para profundizar en el alma y enigma de un pueblo.

La finalidad de la poesía, según antiguas doctrinas literarias, era la de celebrar a los grandes hombres, conmemorar a los héroes. Y éste es el mensaje literario con que se abre el poema «Los muertos imposibles». Las vidas de estos ilustres personajes (el Cid, Cervantes, Shakespeare, Dostoyesky, Charlot, etc.) fueron marcadas por la tragedia o la tragicomedia, y el interés que sus vidas y obras despierta en el gran público no corresponde a su trágico destino ni a su compleja alma: «Los muertos imposibles pierden el resuello/cada vez que los recuerda algún seminarista» (p. 14)[2]. El hablante lírico se rebela contra la frivolidad e incomprensión que han adulterado la memoria de estos ilustres interlocutores. Y su protesta se realiza conjurando catárticamente una nueva imagen mediante una serie de atributos que le devuelvan su auténtica identidad:

A Charles Chaplin cada vez que se proyecta su
imagen capicúa
y salteada le lastima en la tarta el chorro de la
luz.
Dostoyewsky es un crujido de látigo epiléptico
retumbado
cuando alguien lee Crimen y Castigo al son de la
carcoma (p. 14)

De la confusión y degradación de valores se responsabiliza a Adán («inventor de la ceniza y teórico mayor de los cuchillos», p. 15), el primer hombre hecho a la imagen de Dios cuyo pecado tuvo grandes consecuencias para sus descendientes, pues al rehusar la dependencia del Creador proclamó su autosuficiencia y enajenación.

La estructura nominativa por la que se evoca y convoca a numerosos personajes en «Los muertos imposibles» se va singularizando en concretas figuras de nuestro tiempo. En el poema «Viaje empedernido hacia Edith Piaf», la voz de la cantante francesa exalta una situación vital de dolor inaugural, desgarrado y elemental:

Lengua e imagen es esta voz de nilo
que cruje cuando se enriza
y averigua la música del tigre y la piedra (p. 16)

El hablante lírico conjura al poema no por medio de la razón («Es una voz que no puede pensarse», p. 17), sino en virtud de un irracionalismo verbal que nos lleva al fondo descarnado de una queja o lamento:

Tiene sabor a cal viva
y suena endrina como la pimienta
en su fábula de vívido delirio (p. 16)

El poema se cierra con una alusión al enigma de una voz que clama angustiosamente por una explicación al misterio de la vida:

Cada vez que vuelvo a su universo sonoro
redondamente encuentro el juramento pavor
de la música
con todas las raíces de su astrología (p. 17).

Otra figura de mujer trágica cuya vida se vio envuelta en una serie de contradicciones que por circunstancias externas no pudo vencer es la actriz Marylin Monroe. En el poema «Juramento y conjuro por los credos de Marylin», el sujeto lírico refleja la compasión por esta malograda estrella: «Nadie se cree lo que tanto cuenta de su martirio íntimo», p. 22. El hablante lírico trata de acceder al misterio de esta compleja figura que se debatió entre la pasión que su cuerpo despertaba y la

[1] *Citamos por* Juratorio *(Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes: Uiversidad Popular, 1991). Los números entre paréntesis remitirán a esta edición.*

[2] *«Se trata del grupo de los años sesenta, que surge al finalizar la década anterior y se desarrolla entre los márgenes de los años 1962 y 1965. Son los poetas M. Fernández, C. Álvarez, J.B. de Lucas, M. Ríos Ruiz, J.H. Tundidor, A. García López, F. Grande, J. Cono Romero, D. J. Jiménez y A. Hernández... Y al grupo que nos interesa se denomina 'Mester Andalusí, nombre que proviene del libro homónimo ya mencionado de A. García López, uno de sus integrantes. Allí están también Manuel Ríos Ruiz y Antonio Hernández», José Manuel García Rey,* Manuel Ríos Ruiz y la Plaza Sur de su poesía, *Colección Metáfora, 1 (Sevilla/Jerez: Caja San Fernando, 1995), pp. 7-8.*

trágica vivencia de una mujer víctima, incapaz de rebelarse contra esas fuerzas superiores que la condujeron al suicidio. En los versos que cierran este poema, el sujeto lírico trata de rescatar la dimensión humana y existencial de esta mujer:

Y si pudiera desenterrarte de forma verdadera y
escrita
demostraríale al mundo la hermosura recobrada
de su naturaleza (p. 23).

La poesía, en sus orígenes, es magia y el poeta, explora en el canto el misterio del alma humana, pues la magia constituye la actitud más antigua y misteriosa del hombre ante la realidad[3]. En «Caracol Réquiem» se conjura la fuerza mágica de la voz del cantaor. El ritmo como procedimiento mágico, es decir como revelación, exorciza en la voz de Manolo Caracol distintas y contradictorias fuerzas, eliminando inconscientemente lo anecdótico para quedarse sólo con el dolor:

Siempre tuvo el poder hechicero
de los jondos melismas,
un dolor fumigado en la garganta (p. 49)

El desgarrado lamento del cante jondo expresa fundamentalmente sufrimiento, dolor[4]. Y poéticamente este sentimiento no tiene traducción lógica, sino prelógica, es decir, basada en los arquetipos folklóricos, míticos, de la colectividad gitana. El cante jondo no sólo hiere, sino que expresa un deseo de trasceder y liberarse de un padecimiento moral y físico. Pero el hombre no puede escapar a esta desgracia que lo encadena a su cuerpo y a sus pasiones, y su efímera evasión se realiza por la fantasía creadora, fantasía que nos evoca el indecible dolor interior con ese potencial de energía y tensión que caracteriza al cante grande:

Se sacaba del cuerpo pellas y cencerros,
pases de muleta,
el mar crujiendo a tiras
la sangre morá (p. 50)

Y la tradición oral conservará la memoria del Caracol («bato», «cadi», «frondoso drago amigo del rocío») cuya voz sensible, intensa y lastimada, perdurará en el recuerdo. Y el dolor se convierte en afirmación al solidarizarse con el sufrimiento ajeno[5]:

sobre la gritada tierra
de la memoria y los laureles,
en el libro calenturiento de la fama
y en el aliento de cuantos lastimó, viril,
con su quejío. (p. 52)

El cantaor encuentra su verdadera dimensión en el tiempo, en la música, en esos cauces líricos que, según García Lorca, es «por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza»[6] Y la interiorización de su canto no implica, como hemos dicho, una forma de narcisismo, sino la identificación con el dolor y la esperanza del sufrimiento humano.

El poema «Señal y fe de un conocimiento indeleble» arranca de un sentimiento de tristeza provocado por el contacto con la figura de César Vallejo. El hablante lírico combate su soledad y abandono refugiándose en el dolor del poeta peruano que lo humaniza y hermana al sufrimiento universal:

Y fue imposible que no me taladrara de sobaco
a sobaco
con su telemetría de indio y mártir. (p. 25)

A Dios se le culpabiliza como un ser indiferente, enajenado de su propia creación, que asiste impasible a la miseria de los humanos:

Es cuestión de nombrarlo, de decir el suspiro
César Vallejo
para que se configure un alivio de la enfermedad
de Dios (p. 51)

[3] *«Magic, from many points of view, is the most important and the most mysterious aspect of primitive man's pragmatic attitude toward reality... We find magic wherever the elements of chance and accident, and the emotional play between hope and fear have a wide and extensive range», B. Malinowski,* Magic, Science and Religion *(New York: Double Anchor Books, 1955), pp. 138 y 140.*

[4] *«... el cante jondo no se canta para distraer, ni para embelesar, ni para producir admiración:* se canta para lastimar. *Esa es su ley», Luis Rosales, «El cante y el destino andaluz»,* Nueva Estafeta, *9-10, agosto-septiembre, 1979, p. 71.*

[5] *«Caracol no era un dios. Era uno de los más trágicos artistas que haya dado el cante flamenco, y era una tensión ya casi de metal por el afán de unir la vida entera con el tiempo entero, y era nosotros participando de esa tensión que tiene cara de reloj parado e infinito, y era mucha memoria ocupada en el laborioso destino de reunir a la vida, y era un vino profundo ocupado en el laborioso destino de reunir los caballos de la memoria», Félix Grande,* Memoria del flamenco, *I (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1979), p. 16.*

[6] *Federico García Lorca, «El cante jondo (Primitivo cante andaluz)», en* Obras Completas *(Madrid: Aguilar, 1960), p. 1516.*

«Proclama y encomio de la única realidad o discurso pronunciado por el sino para acompañar el tránsito de Federico García Lorca» es un poema donde se contrastan materia y espíritu, otorgándole a esta última una clara preminencia, porque el cuerpo implica necesidad, carencia: «porque el cuerpo es solamente la fatiga/un metal que no puede mantenerse en flor», p. 35. Lo afectivo prevalece asociado con el espíritu, término que en latín originariamente significó soplo, exhalación y aliento. Este último término aparece siete veces repetido en este poema, así como dos sinónimos: «hálito» y «alígero». Del poeta granadino se destaca no la inteligencia poética superior, sino el principio activo de espiritualización, irreductible, como el duende, que dirige los impulsos naturales dentro de esa oscura frontera que separa lo humano y lo ideal. El aliento que animó su arte y la herencia del poeta radican en ese soplo vital que inspiró sus escritos:

Es el aliento quien te justifica y prevalece.
Tu aliento eres al ser memoria para los restos,
errante y retentiva. (p. 37)

Y nadie, ni ninguna magia, podrá dibujarte el
sexo o la cara,
porque sólo tú, aliento de tu aliento,
dilucidarás tu enigma sin que se entere ningún
satanás. (p. 38).

Los últimos poemas de *Juratorio* se asocian con el concepto de poesía como magia y con la exploración que de la realidad hace el hablante lírico por vía analógica para combatir la enajenante racionalidad del entorno. Como en los poemas de tema flamenco, «Retahila para celebrar la obra de Joan Miró» constituye una exaltación del arte primitivo mediante la recreación lírica de la técnica pictórica del artista catalán, pintura que se atiene más a la propiedad mística de los objetos que a sus caracteres objetivos. Más que la racionalidad del lenguaje importa, tanto en el poema como en la pintura que lo inspira, la capacidad de traer a la superficie la parte afectiva, irracional y mágica de las palabras. La lógica afectiva que caracteriza este poema sobre Miró es más sintética que analítica, ya que no descompone ni comprueba los fenómenos. Y el barroquismo del poeta se diluye en la curva, la movilidad y la fuga.

La visión primaria del mundo en los lienzos del pintor catalán tiene una raíz artística que se relaciona con la capacidad de improvisación y la fuerza vital del cantaor. En estas dos artes hermanas, la pintura emplea figuras en el espacio y la poesía sonidos en el tiempo, pero ambas reflejan una actitud vital hacia el mundo, signada por una tensión rítmica y armónica.

«Retahila para celebrar la obra de Miró» se abre con una imagen asociada a la libertad en forma de curva geométrica de una parábola que nos traslada a una constelación de objetos ordinarios. En este poema, la fuerza de la creación automática opera como una liberación en el inconsciente (imaginación) contra los mecanismos represores:

A Joan Miró le creció una nunca vista parábola
en la paleta de sus pimientas y con ella se puso a
pintar la desconchada pared del mundo, utilizando
el alerío y las sustancias de los aconteceres
imprevistos: (p. 60)

En la segunda parte asistimos a un encuentro sorpresivo y caótico de objetos y sensaciones. Esta visión estética se basa en una percepción global, así como en la yuxtaposición de realidades aparentemente distantes:

Una seña, un tropel, el comité de los guiños,
un salto vorágine de tarántula, la cola invisible
de la rana, el cucurucho de los sueños desatendidos
y volátiles, las castañuelas de las serpentinas,
el álgebra del sol... (p. 60)

Y la sección última constituye un esplendoroso encuentro con la luz (el conocimiento), iluminación provocada por un arte que nos hace recobrar la libertad:

Ay, qué luz, qué abracadabra pintarrey y qué
saludable manicomio que cautiva y ensarta y
sorprende... (p. 60)

Juratorio se cierra con «Égloga del rocío», un poema que representa el conjuro de la palabra pues transponiendo el hecho natural del «rocío» se transforma esta palabra en una esencia espiritual en la que se confunden la claridad del arte y la esencia poética. «Rocío» es un símbolo, como la rosa lo fuera para Juan Ramón Jiménez o Mallarmé, de la plenitud poética. El tono eminentemente lírico y la desnudez de

todo artificio nos remite, como en Bécquer, a la irreductibilidad de la experiencia poética a la palabra. La gota de rocío no puede ser captada por el significado básico de la palabra, pues su belleza se degradaría. Lo que importa son las relaciones sorpresivas, las posibilidades asociativas y el poder sugeridor del poder sonoro. El poema se inicia con unos versos en que lo accesorio se elimina, ateniéndose más a la impresión profunda que la palabra «rocío» provoca que a la exactitud de su contenido, o al efecto producido en los sentidos:

No es nada el rocío, fijaros. No tocarlo.
Hay que dejarlo estar en su sabiduría.
Ahí, en la mata, no se pierde su lectura,
aunque no exista pañuelo que lo anide,
ni tacto que pueda desentrañar su hálito,
ni volumen librado que lo describa
y nos lo arrime al paladar. (p. 67)

Y la sugestión lírica y misteriosa que provoca tiene un carácter efímero o irrepetible como experiencia:

Nace con la aurora, como tantos niños.
Muere con el sol, como tantos hombres (p. 67)

Fragilidad y brevedad de una belleza que nace cada mañana y se eclipsa con la llegada del sol, o por la insensibilidad de los humanos: «esperando sumiso que pisemos su aureola» (p. 68).

El centro de la preocupación de la poesía de Manuel Ríos Ruiz radica en el sufrimiento del hombre andaluz, y especialmente en el dolor secular de una raza perseguida cuya cultura es la música. Y de ésta extrae el poeta la magia de un lenguaje inefable, de una poesía que no nace de las ideas, sino del sentimiento, la emoción y una visión misteriosa. Poesía que, como en Bécquer, no es fruto de la reflexión, sino que brota como nos dice el poeta sevillano, «del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía».

José Ortega

Veinticinco años de *Un mundo para Julius*

Aunque el prestigio de que goza hoy día el autor peruano descansa en primer lugar sobre sus dos novelas de Martín Romaña, *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*[1] —una saga vagamente autobiográfica que lleva al lector a lo largo de la revolucionaria década de 1960—, *Un mundo para Julius*[2], su primera novela, fechada en 1970, consigue sobrellevar con encanto el paso del tiempo: en efecto, a la edad de 25, sigue siendo una novela particularmente divertida y penetrante. En poco menos de 600 páginas, Bryce Echenique[3] guía a sus lectores a través del invernadero que la alta oligarquía limeña ha construido como su espacio vital. Bryce Echenique realiza este viaje observando de cerca el crecimiento y desarrollo de un niño que tiene cuatro años de edad cuando nos lo presenta al comienzo de la nove-

[1] *Alfredo Bryce Echenique. 1981.* La vida exagerada de Martín Romaña. *Barcelona: Argos Vergara; 1985.* El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. *Barcelona: Plaza y Janés.*

[2] Un mundo para Julius *(Barcelona: Barral, primera edición, 1971). Todas las citas provienen de la edición de Barcelona: LaiaB, 1979.*

[3] *Alfredo Bryce Echenique nació en Lima en 1939. Obtuvo su Licenciatura en Derecho y Letras de la Universidad de San Marcos, más tarde continuó sus estudios en la Sorbona. Pasó cerca de veinte años en Francia, donde enseñó en diferentes universidades. En 1981 se mudó a España donde continúa escribiendo. Ya había publicado en revistas literarias latinoamericanas antes de que su libro de cuento* Huerto cerrado *fuera publicado por la Casa de las Américas de Cuba en 1968. Además es el autor de varios volúmenes de cuentos, un libro de viajes y, más recientemente, un libro de memorias.*

la, y que apenas llega a los 11 cuando la historia termina. En la medida en que presenta la naturaleza artificial del modo de vida de la oligarquía peruana, Bryce Echenique dirige la mirada del lector hacia las múltiples contradicciones que dicha clase consigue generar con cuanto vive por fuera de las paredes de sus palacios artificiales—o incluso dentro de ellas—, puesto que la novela trata principalmente sobre las contradicciones que echan raíces en el alma del niño en el curso de su preparación para convertirse en un adolescente y en un buen miembro de su clase.

Al lado del núcleo familiar de Julius, Bryce Echenique muestra un conjunto de personajes que provienen de diferentes estratos sociales: además de Juan Lastarria, el trepador social que se mueve en los alrededores del círculo más íntimo pero que nunca será uno de ellos, el autor presenta al grupo de criados domésticos, en su mayoría serranos asimilados a la cultura urbana (es decir, que han sido deformados tanto sociológica como ideológicamente por su condición de servidumbre). Bryce nos ofrece la posibilidad de echar una mirada, aunque superficial, al mundo del proletariado, en una escena en la que encontramos una clase que consigue ver con toda claridad la realidad fundamental de su vida, es decir, que está siendo explotada. Aunque a primera impresión estos círculos concéntricos puedan parecer totalmente aislados, la novela se empeña en desnudar la dialéctica que los une y que los separa mostrando que el pegamento que les permite seguir funcionando en conjunto, al tiempo que les impide mezclarse, no es otro que la alienación.

El concepto de alienación, si bien básico en los análisis modernos de la sociedad y del comportamiento humano, no deja de ser un concepto difícil de definir. Aunque las limitaciones de un ensayo de esta naturaleza no permiten detenernos en profundidad en una discusión sobre este tema, se hace indispensable incluir al menos unas palabras para explicar el sentido en que lo usamos aquí. Casi todas las definiciones de alienación incluyen el sentido de separación e implican un sentimiento de parte del individuo de que ha perdido contacto, bien consigo mismo, bien con el producto de su trabajo, o bien con la sociedad en su conjunto. Tal sentimiento de aislamiento puede manifestarse en el sentido de que los valores o ideales del individuo no son compartidos por el resto de la sociedad; de que uno ha sido excluido de relaciones sociales satisfactorias o —más básicamente—, en el sentimiento de que, de alguna imprecisa manera, el individuo ha sido expatriado de sí mismo[4].

Todos los personajes de *Un mundo para Julius*, independientemente de su clase social, dan claras muestras de alienación, ya sea de sí mismos, del conjunto de la sociedad, o de ambos. Como resultado de su alienación, los personajes asumen actitudes aparentemente contradictorias: a la vez que se odian a sí mismos, odian tanto a sus superiores como a sus inferiores; a la vez que se rechazan a sí mismos, rechazan a sus inferiores, pero intentan por todos los medios parecerse a sus superiores. Es precisamente este tipo de alienación lo que hace que la preciosa madre de Julius cambie su nombre verdadero de Susana por su equivalente inglés de Susan, puesto que de esa manera se puede funcionar mejor en Londres: «¿Susana o Susan?, nunca lo he sabido muy bien: daddy me llama Susan y mami Susana, yo firmaba Susana pero en Londres nadie me ha vuelto a llamar así, sólo mami en sus cartas, ya hasta me suena extraño.» (318). Es, también, este sentimiento de alienación lo que hace que Carlos, el chofer familiar, se sienta orgulloso de ser chofer precisamente de esta familia, hasta que aparece otra persona con un uniforme más conspicuo: «Carlos, por su parte, anunció que él se iba a encargar de las maletas, pero otro hombre apareció con gorra diciendo lo mismo y se odiaron; al mismo tiempo un tercer hombre con gorra y placa con números en la solapa, apareció tratando de cobrar algo y de cuidar el auto, pero Carlos le dijo que para eso estaba él y se odiaron también.» (54) Es la misma alienación que hace que Juan Lastarria se una al Club de Golf e imite cada cosa que hace Juan Lucas, el padrastro de Julius, y es por eso por lo que se odia a sí mismo cuando no puede alcanzar los mismos niveles de éxito social: «Al entrar en la gran sala del palacio, Lastarria

[4] *Una discusión más completa del concepto de «alienación» debería incluir referencias a las obras de, al menos, Marx, Durkheim y Weber como fuentes del concepto en los siglos XIX y XX. Entre los pensadores más modernos habría que incluir al menos a Fromm y Marcuse.*

pensó en tanto antepasado y en tanta tradición, pero el llamado del presente pudo más que todo: ahí estaba Juan Lucas. Lastarria se sintió enano pero feliz. Más feliz cuando otros lo saludaron.» (106)

La oligarquía terrateniente que puebla la novela no sólo está alienada, sino que es alienante. Sin embargo, su existencia de invernadero no debe tomarse en ningún caso como un signo de debilidad o derrota, y esta es una de las grandes virtudes de la novela, pues penetra e ilumina el modo de reproducción de esta clase social y la capacidad con que reproduce su espacio vital (su alianza con el capital extranjero), a la vez que muestra el proceso ideológico mediante el cual reproduce las condiciones de su existencia como clase social.

La educación inicial de Julius queda en manos de la servidumbre doméstica, con la consecuencia de que desde su más tierna infancia encuentra que es natural tratar y querer a los criados como a seres humanos. Por lo demás, considera que el mundo de la cocinera y el mundo de Vilma, su niñera, o el del chofer Carlos, preocupado con las finanzas de su club de serranos, son más humanos que el mundo en que viven su madre y su padrastro. En efecto, Julius crece con el convencimiento de que los valores que informan el mundo de los sirvientes, son valores reales cuyo funcionamiento social él percibe con simpatía, en abierto contraste con los valores degradados del mundo de sus padres.

No es, pues, de sorprenderse que sea Juan Lucas el primero en darse cuenta de ello y el primero en resentir la manera en que Julius ve la vida y se relaciona con las personas. En repetidas ocasiones se queja ante la madre de Julius de que el niño pasa demasiado tiempo con los criados y, mientras que sus relaciones con los hijos mayores de Susan son más fluidas, en su trato con Julius se forman muchos baches. Serán, sin embargo, la vida misma y el proceso educativo al cual se lo somete cuando llega a la edad escolar, los que se encargarán de crear en Julius los conflictos sobre los que trata la novela. Las monjitas americanas que regentan el colegio al cual va Julius; su contacto con otros chicos de su misma edad y clase, al igual que los contrastes que empieza a percibir entre él mismo y sus compañeros de clase baja, terminarán por desarrollar en él las contradicciones entre el conjunto de valores que él asume y los que predominan en la sociedad.

Una de las ocasiones en que dichas contradicciones se hacen evidentes, es la escena en que Julius se da cuenta de que la antigua criada —cuya casa visita en compañía de Carlos, el chofer— no lleva guantes para servirle el té. Julius no consigue evitar el vómito, a la vista de las manos desnudas de la vieja. Después de esta escena, su conciencia de clase se irá perfilando, hasta el momento doloroso, hacia el final de la novela, cuando consigue formular con cierta precisión su posición en la escala social del Perú.

Tan importante en la generación de contradicciones en el alma de Julius es su amistad con Cano en la escuela elemental. Esta experiencia le permite comprender las diferencias sociales, a la vez que lo acerca a la comprensión de que sus valores no sólo no funcionan en su mundo social, sino de que, por lo menos en algunas ocasiones, no le es fácil hacer que funcionen para sí mismo. Cuando sus compañeros de clase se dan cuenta de que Cano proviene de una clase más baja, uno de ellos se siente con derecho a ponerle apodos, y todos se ríen con la humorada. Julius está presente y también se ríe, pero «cuando le vio la cara larga de tristeza, muy pálida, pegó las manos al cuerpo y se marchó preocupadísimo hacia el otro extremo del patio, de ahí se dirigió al baño, siempre buscando alejarse un ratito de la escena alegre que se descompuso, siempre buscando un lugar donde no existiera esa pena que ahora crecía cambiando a remordimiento.» (179)

Al final, Julius consigue entender que él es «hijo de Susan casada con Juan Lucas, hermano de Bobby, regresando de despedir a su hermano Santiago que estudia en los Estados Unidos, que acaba de partir con su amigo Lester, regresando de despedirlos en la camioneta Mercury que avanza veloz por la avenida Javier Prado, mírenme, no pasa nada, sólo que...» (586) —y no diré cuál es precisamente la salvedad, puesto que se trata de uno de los secretos mejor guardados de la novela—. Lo que sí diré es que la única cosa que está pasando es que Julius se ha enterado de algo que ha revuelto por completo el sentido que su mundo tenía cuando era cuidado cariñosamente por su niñera Vilma y por las cocineras y por los choferes y por los jardine-

ros. Y de esta manera le llega el momento en la vida en que tiene que revisar esos ideales que él ha conservado y protegido en su infancia y someterlos a la prueba de la vida real.

Las aventuras de Julius como explorador del sentido de la vida y de la organización social, adquieren mayor relevancia una vez que comprendemos que su historia lleva los signos característicos de la 'novela de educación', tal como la definió Lukács en su *Teoría de la novela.* En este clásico de la teoría literaria, el crítico húngaro define la novela en cuanto género apuntando hacia el abismo infranqueable que existe entre los valores del héroe y los valores del mundo en que vive. La novela, según su pensamiento, es la forma que corresponde a la época en que la experiencia de 'totalidad' no está dada directamente, aunque la época siga pensándose a sí misma en términos de totalidad. Cuando confronta un vacío semejante, el héroe de la novela puede tomar uno de varios caminos, cada uno de los cuales caracteriza uno de los tipos básicos de novela que determina Lukács: la novela del Idealismo Abstracto y la novela del Realismo de la Desilusión. El Idealismo Abstracto lo define una personalidad que está empeñada en realizar sus valores y que por lo tanto toma, como dice Lukács, un camino directo hacia tal propósito, pero, en efecto, este tipo de héroe «olvida la existencia de cualquier distancia entre el ideal y la idea», como resultado de lo cual el héroe se encuentra a sí mismo constantemente y sin fin chocando contra la realidad. El Romanticismo de la Desilusión es el tipo de novela donde el alma del héroe es «más amplia que los destinos que la vida le ofrece» y por lo tanto se refugia en su realidad interior como fuente de valores inmanentes.

Lukács, sin embargo, define un tercer tipo de novela, que parece ser una síntesis de los dos tipos anteriores. Es la 'novela de educación' cuyo «tema es la reconciliación del individuo problemático —guiado por un ideal que es para él vivencia— con la realidad concreta y social. Esta reconciliación no puede ni debe ser un simple acomodamiento, pero no puede ser tampoco una armonía preestablecida» y donde el alma del héroe, «lleva en sí misma, como signo de una ligazón ya lejana pero aún no rota con el orden trascendental, la nostalgia de una patria de aquí abajo correspondiente a un ideal que permanece oscuro en lo que aporta de positivo, aunque sepa sin equívoco lo que rechaza».

En *Un mundo para Julius,* las dos dimensiones del protagonista —su mundo de relaciones sociales y la órbita de sus ideales y experiencias personales— se manejan con gran habilidad a fin de llegar a una reconciliación del tipo al que alude Lukács. Es en el contexto de una tal reconciliación donde adquiere su profundo sentido el epígrafe que precede el capítulo final de la novela: «escuchamos la voz de Maurice O'Sullivan diciendo que una gran parte de él murió también en esa noche: una íntegra y profunda parte de su vida: su niñez». Esta preciosa cita de Dylan Thomas, tomada de *Twenty Years A-Growing*[5], ayuda a crear la atmósfera del intercambio final entre el personaje y su mundo, al tiempo que apunta hacia la dimensión de la experiencia, hacia el nivel de la psique del personaje, donde dicha transacción tendrá lugar. Sin embargo, la reconciliación misma sólo puede ocurrir como resultado de una serie de circunstancias que, causadas por las actividades sociales de otros personajes, afectan a Julius en la medida en que crean opciones tanto a nivel de sus relaciones sociales cuanto de sus afectos: Vilma, la niñera de su más tierna infancia, la portadora del ideal, se le aparece en una luz totalmente diferente en este último capítulo. Mas lo que definitivamente dispara la crisis de Julius no es la información recientemente adquirida sobre Vilma, sino la situación concreta creada por la visita de Nilda, la antigua cocinera. Cuando la vieja viene a visitar a los criados después de tantos años, lo que Julius insiste en llamar su «desesperante y violenta timidez» —que no es otra cosa, en realidad, que el resultado de su educación— le impide entrar a la cocina y hablarle, como lo hubiera deseado —o mejor, como debería haber hecho—. En lugar de entrar, Julius se queda detrás de la puerta escuchando la conversación entre la vieja y los criados. Es este hecho insignificante, esta negación concreta, lo que dispara todo el proceso de reflexión que conduce a la transacción y al compromiso. Al tratar de aceptar su negativa de entrar

[5] *Thomas, Dylan. 1964.* A film script of Twenty Years A-Growing from the story by Maurice O'Sullivan. *London: J.M. Dent & Son Ltd. p. 89.*

a ver a Nilda, Julius adquiere una comprensión que le permite expresar la situación de Vilma con toda claridad y con su nombre propio. Una vez que ha conseguido esto, pasa a intentar comprender la totalidad del orden social que finalmente acepta —incapaz como es de rechazarlo— aunque su aceptación no significa que haya abandonado sus ideales.

Una vez que Julius reinterpreta en su mente todos los diálogos (tanto los reales, como los posibles); una vez que ha revisado todas las posibles alternativas al pasado para intentar llevarlo en otra dirección; una vez que ha tratado de cambiar cada uno de los momentos cruciales para hacerlos más aceptables, Julius regresa al principio para, finalmente, afrontar la realidad tal como ocurrió, y esta vez decide mantenerse inflexiblemente fiel a los hechos y no tratar de transformarlos en algo distinto de lo que fueron:

«De un salto regresó hasta la primera vez que Bobby le dijo:

—Si tú me das tu alcancía, yo te digo a quién me voy a tirar. De allí corrió hasta donde Carlos, para preguntarle:

—¿Qué quiere decir tirar?

Y hasta se atrevió a asomarse un ratito a la cocina, donde Nilda completaba la historia de Vilma. Trató de engañarse, poniéndole a Bobby la cara de Rafaelito Lastarria, pero ésa fue la última vez: reaccionó valientemente y cambió la cara de su primo por la expresión satisfecha que Bobby traía en la camioneta, de regreso del aeropuerto. Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro... Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí». (591)

Es entonces cuando el pequeño consigue resolver la crisis: en el proceso de su doble aceptación de la realidad y de sí mismo, consigue aceptar que la infancia se ha quedado atrás y que la adolescencia está al frente, y que el mundo en que vive —infinitamente diferente del que a él le hubiera gustado— es tan injusto y monstruoso como inútil y bella es su madre.

Gustavo Mejía





Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAUL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica.	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica.	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCION MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica.	1.900	2.014
10. TEOLOGIA DE LA LIBERACION Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica.	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica.	3.200	3.392
12. EUGENIO MARIA DE HOSTOS Edición de **Angel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica.	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica.		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

EL COLEGIO DE MÉXICO
NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XLIII, 1995, NÚM. 2

Artículos



INSTITUTO DE
COOPERACION
IBEROAMERICANA

700 Pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

La actual cultura mexicana

números **549-550**

Escriben, entre otros, Oliver Debroise, Adolfo Castañón, Fernando Curiel, Guillermo García Oropesa, Rosario Manzanos, José Antonio Alcaraz, Teodoro González de León, Manuel Ulacia, Christopher Domínguez, Víctor Díaz Arciniega, José Leonardo García Tsao, Jorge Hernández Campos, Rocío Oviedo, José Alcina Franch, David Olguín, Andrés Trapiello y Carlos Monsiváis